

Szegedi Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar

Péti Miklós

Homérosz-értelmezések a 16-17. századi angol irodalomban

doktori értekezés

Irodalomtudományi Doktori Iskola
Brit és Amerikai Irodalom és Kultúra Program

Témavezetők: Dr. Szőnyi György Endre
Dr. Rozsnyai Bálint

Szeged

2007

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés.....	1
1.1. A vizsgálandó korszak.....	6
1.2. A klasszikus hagyomány szelekciója	12
1.3. Az energieia költészete	16
2. Homérosz-értelmezések a kora modern poétikákban	32
2.1. Sir Thomas Elyot, A kormányzó könyve	38
2.2. Roger Ascham, Az Iskolamester	39
2.3. George Puttenham, Az angol költészet művészete.....	45
2.4. Sir Philip Sidney, A költészet védelme	52
2.5. George Chapman, a Homérosz-fordítások előszavai	56
2.6. Ben Jonson, Timber, Ars Poetica	64
2.7. Kortársuk: Homérosz.....	73
3. A fordítások és a populáris imitációk	80
3.1. Chapman Homérosza.....	80
3.1.1. Chapman forrásai.....	83
3.1.2. A hasonlatok	88
3.1.3. Az ismétlések.....	107
3.1.3.1. Az ismétlődő jelzők	122
3.1.4. A nyílt titkok poétikája: Chapman Homérosz-olvasata.....	129
3.2. A 16-17. század egyéb fordításai és a populáris imitációk.....	132
3.2.1. Arthur Hall, Ten Books of Homers Iliades.....	134
3.2.2. Az 1590-es évek populáris imitációi	140
3.2.3. A Restauráció „Homéroszai”: Hobbes és Ogilby	150
3.2.4. James Scudamore: Homer á la Mode	160
3.2.5. „Dicstelen Chapmanek”	164
4. Konklúzió	168
4.1. Milton és a kora modern Homéroszok: szempontok a további kutatáshoz	172
4.2. Epilógus	178
Bibliográfia	182
Köszönetnyilvánítás	189

1. Bevezetés

„Tudom, milyen távol vagy” (*Quam longe absis intelligo*) – írja Petrarca Homérosznak címzett fiktív levelében, ugyanakkor az időbeli és nyelvi távolság ellenére igyekszik megnyugtatni a görög költőt, imitátorai soha nem érhetnek föl hozzá: „s vajon miért ne örvendhetnél örökös elsőbbséged biztos tudatában?” (*quid ni autem gaudeas tu primi semper certus loci*).¹ A homéroszi eposzok értelmezői általában ugyanezt a két gondolatot fogalmazzák újra: egyrészt felhívhatják a figyelmet arra, hogy az európai irodalom kezdetének tekintett költemények egyúttal az európai kultúra csúcsteljesítményei közé tartoznak, másrészt azonban rámutathatnak arra is, hogy – főleg későbbi művekhez viszonyítva – mennyire más, mennyire távoli és idegen az *Iliász* és az *Odüsszeia* világa. Petrarca példája ráadásul azt mutatja, hogy a két értelmezési hagyomány együtt, egymást kiegészítve is előfordulhat.

A homéroszi költemények „távolságának” és ebből következő „idegenségének” tétele, éppúgy, mint a „legrégibb és legjobb” költő toposza, már a klasszikus antikvitás kritikai gondolkodásában megjelenik. Amíg azonban a Homérosz és a neki tulajdonított eposzok régiségére és kiválóságára való hivatkozás az évszázadok során fokozatosan ártalmatlan közhellyé gyengült – e folyamatban a régiségek iránti elfogultságot ostromozó horatiusi kritikától kezdve a szöveg középkori kallódásán át a múlt századi ókortudomány néhány fontos eredményéig számos tényező szerepet játszhatott –,² a különböző értelmezések idővel egyre nagyobb hangsúlyt fektettek az *Iliász* és az *Odüsszeia* „furcsaságaira”. A Homéroszt

¹ *Epistolarum Familiarum* XXIV:12. Dolgozatomban az idegen nyelvű idézeteket eredetiben közlöm, magyarra csak akkor fordítom őket (a versidézetek kivételével), ha a főszövegben (tehát nem elkülönített blokkidézetekben) szerepelnek, illetve akkor, ha a magyar értelmezés is az érvelés része (pl. némelyik Homérosz-idézetnél). A dolgozat nyelve ennek következtében néhol kétségtől „eklektikus”, ez a „többnyelvűség” azonban remélhetőleg nem befolyásolja a gondolatmenet érthetőségét.

² Való igaz, hogy Horatius az *Episztolák* szóban-forgó helyén (II. 1. 18-92) csupán a latin irodalom fejlődése kapcsán (és éppen Homérosz kiválóságára hivatkozva) fogalmazza meg ezt a tételt, mégis: a nyugati irodalomkritika történetében ez az első alkalom, hogy a régiek tekintélyéhez képest a „modern” alkotás is értéket képvisel. A huszadik századi klasszika filológia eredményei közül a közismert Parry-Lord hipotézis mellett a lineáris B 1953-as megfejtése, és az Egyiptomból előkerült papiruszlelet feldolgozása változtatta meg alapvetően a homéroszi eposzok koráról és művészi egységéről alkotott tudományos nézeteket.

nem olvasó Petrarcánál még finom egyensúlyban van a két értelmezési hagyomány, ám a jelen felé közelítve, és leginkább az újkori Homérosz recepció szempontjából igen fontos antikok és modernek vitája után, főként az eposzok „idegensége” kerül az értelmezők érdeklődésének középpontjába.

Évszázadokkal Petrarca után, a huszadik század kritikusai is előszeretettel tematizálják az *Iliász* és az *Odüsszeia* „másságát”. Ez a gondolat húzódik meg Bahtyin és Walter Benjamin eposszal kapcsolatos megfigyelései mögött: más-más megközelítésből ugyan, de mindketten alapvető jelentőséget tulajdonítanak az eposz (s főleg a homéroszi költemények) jelenkortól idegen, „szemérmes kompaktságának” (Benjamin) vagy „zártságának” (Bahtyin).³ A két szerző elméleti előfeltevései és következtetései természetesen nagyban különböznek: Benjaminhoz képest Bahtyin az eposzt menthetetlenül zárt, halott formaként jeleníti meg, és meglehet, a „zártság” vagy a „kompaktság” kifejezései önmagukban, és eredeti szöveggörnyezetükben is csupán homályos műfaj-metaforák, melyek tudományos értéke a vergiliusi hagyomány *gracilis avena*jával (Spenser „Oaten reeds”-jével) vetekedhet.⁴ Figyelemre méltó azonban, hogy mindkét szerző elsősorban a homéroszi költeményekkel asszociálja az eposz jelentől való távolságát és különbségét, amint az is, hogy e feltételezett távolság és különbség következtében az eposz lesz mindkettejük érvelésében az abszolút, ám egyúttal elérhetetlen, utánozhatatlan, és a kortárs irodalom alakulásában legfeljebb valami utópikus terv szintjén releváns kezdet, amelytől a későbbi és a kortárs narratív műfajok radikálisan különböznek.

Az idézett szerzőkhöz képest szűkebb történeti perspektívából, ugyanakkor összeszedettebben vizsgálódó huszadik századi klasszika-filológiában is kulcsszerephez

³ Bahtyin, „Az eposz és a regény. (A regény kutatásának metodológiájáról)” in Thomka Beáta, szerk., *Az irodalom elméletei III.* (Pécs: Jelenkor, 1997), 27-68; Walter Benjamin, *Illuminations* (London: Jonathan Cape, 1955), 91; Mind Bahtyin, mind pedig Benjamin elméleti beállítottsága Lukács regényelméletére vezethető vissza, ld. Galin Tihanov, *The Master and the Slave. Lukács, Bakhtin, and the Ideas of their Time* (Oxford: Clarendon, 2000), 153-155.

⁴ Ld. a *Fairie Queene* ún. „proem”-jét: „Lo I the man, stb”.

jutnak a homéroszi eposzok olyan sajátosságai, amelyek a kortárs esztétikák szerint talán furcsának, idegennek tűnhetnek. A modern kori Homérosz kutatás Milman Parry nevéhez kötött fordulata – a korai görög epika formuláris nyelvezetének valamint sajátos motívum- és cselekményszerkesztésének a szájhagyományozó költészet jellegzetességeiből való levezetése – részben már a korábbi tudósok (így Fränkel, Wackernagel, stb) munkájában is megjelenik, ám a Parry (és tanítványa, Albert Lord) munkássága nyomán új lendületre kapó kutatás minden addigi próbálkozásnál erőteljesebben és átfogóbban demonstrálta a homéroszi eposzok „orális eredetét”.⁵ Mi sem jelzi jobban a Parry-Lord hipotézis sikerét, mint hogy a kortárs Homérosz kutatásban a legádázabb viták nem az eposzok orális eredetét elfogadó és az azt elutasító tudósok, hanem a szájhagyományozó eredetet firtató filológusok különböző táborai között zajlanak! A Parry és Lord tanait eltérően értelmező iskolák azonban a jelentős véleménykülönbségek ellenére is egyetértenek abban, hogy a korai görög epika nyelvezete, motívumkincse és narratív stratégiái egy több évszázados orális hagyományra vezethetők vissza, és akár egyetlen, a szöveget saját maga írásba foglaló embertől (West), akár egy írástudatlan, az eposzokat tollbamondó énekmondótól (Lord, Janko), akár pedig egy személytelen, az archaikus hellén világ egészére kiterjedő kollektív tradícióból származtatják a homéroszi költeményeket (Nagy), minduntalan felhívják a figyelmet arra, hogy megértésükhöz nélkülözhetetlen a szájhagyományozó költészet alkotás-, előadás- és befogadás-hagyományainak ismerete. Ennek értelmében a korai görög epika fennmaradt emlékeinek értelmezése során nem, vagy csak részben alkalmazhatók a jelenkori irodalomértési stratégiák, hiszen e művekben az évszázadok énekmondói előadásain csiszolódó hagyományos forma mintegy garantálja a hagyományos tartalmat, s így vajmi keveset számít az egyéni stílus, az invenció vagy a fantázia.⁶ A filológiai és összehasonlító

⁵ Ld. Adam Parry, szerk., Milman Parry, *The Making of Homeric Verse* (Oxford: Clarendon, 1971); Albert Lord, *The Singer of Tales* (Cambridge: HUP, 1960).

⁶ Ezt James A. Notopoulos hangsúlyozta először, „Parataxis in Homer: A New Approach to Homeric Literary Criticism” című tanulmányában. *Transactions of the Philological Association of America* 80 (1949), 1-23.

irodalomtudományi kutatások alapján rekonstruálható archaikus görög „irodalmi” rendszer vélhetőleg ugyanolyan összetett volt és ugyanolyan gyorsan és könnyen változott, mint más korok irodalmi, tény azonban, hogy a későbbi európai irodalom alakulása szempontjából a homéroszi eposzok formuláris nyelve, és az ez által meghatározott téma- és motívumvilág, valamint a hagyományos cselekményszerkesztés erőteljesen a „zárttság” és „kompaktságot” benyomását kelti. Elég a hagyományos homéroszi költői eszközökre (így pl. a hasonlatokra, ismétlésekre, állandó jelzőkre, stb) gondolnunk, hogy belássuk: minden változatosságuk ellenére olyan rég elmúlt korszak maradványai ezek, amelyben a műalkotások létrehozásának és befogadásának módozatai gyökeresen eltértek a korunkban tapasztaltaktól.

A korai görög epika jelenkortól való távolságának, különbségének, és idegenségének gondolata az ókortudomány egyik fő tézisévé nőtte ki magát, olyannyira, hogy a homéroszi eposzok korára és minőségére való hivatkozás helyett ma már inkább ez a tétel biztosítja a Homérosz kutatás (töretlen) presztízsét. Vajon mi lenne érdekesebb egy olyan műalkotásnál, amely évszázadokon át mintát nyújtott a görögök, évezredek át más nyelvek és irodalmak számára, s amely ugyanakkor, jelenlegi tudásunk szerint, keletkezésében, nyelvezetében, felépítésében, és az ezek alapján rekonstruálható „eredeti” (vagy legalább korai) befogadásában is alapvetően különbözik a későbbi görög vagy más nyelvű irodalmi művektől? Kérdés azonban, hogy a homéroszi epika számunkra magától értetődő, tudományosan több szempontból is igazolható mássága, amit az összehasonlító nyelvészet és irodalomtudomány újabban az ősi indo-európai költői tradíciók rekonstruálásával próbál tágabb történeti perspektívába helyezni,⁷ hogyan jelent meg a korábbi Homérosz értelmezők munkájában. Hogyan viszonyultak a régebbi korok olvasói az eposzok számunkra érdekes és rendhagyó jellegzetességeihez (a sajátosan „homéroszi” ismétlésekhez, hasonlatokhoz, stb),

⁷ Ld. pl. Calvert Watkins *How to Kill a Dragon. Aspects of Indo-European Poetics* című könyvét (Oxford: OUP, 2001) és Gregory Nagy műveit.

és ha ők is távolinak, idegennek vagy furcsának találták e műveket, vajon a szöveg mely jellemzőire alapozták téziseiket? E két kérdést egyszerre kell feltennünk, hogy a rájuk adott válaszok összessége az irodalom- és elmélettörténeti belátások mellett jelenkori szempontjainkat és feltevérendszerünket is új megvilágításba helyezze.

Dolgozatomban én is ezt a két kérdést teszem fel egy olyan korszak kapcsán, amelynek olvasási stratégiái jelentősen különböztek a modern irodalomtudomány által elfogadott interpretációs lehetőségektől, ám amelynek irodalmi és irodalomkritikai fejlődésében komoly szerepet játszottak a korai görög és általában a klasszikus epika különböző felfogásai. Az angol reneszánsz, közelebbről pedig az angol irodalom késő tizenhatodik századtól 1674-ig (a Hobbes-féle *Iliász* fordítás megjelenéséig) tartó időszaka ez, amely mindmáig az angol nyelvű eposz és általában a hősi epika történetének egyik legfontosabb, és sokak szerint utolsó korszaka. Disszertációmban bemutatom és kommentálom, miként jelenik meg a homéroszi eposzok poétikai öröksége a kor három jelentős szövegcsoportjában: az irodalomkritikában, a Homérosz-fordításokban és a populáris imitációkban, s megvizsgálom, hogy ezek a sajátos értelmezések milyen szerepet játszottak az angol irodalmi kánonok napjainkig tartó alakulásában. Az Erzsébet- és Jakab-kori irodalomkritika és fordításirodalom történetének újragondolása az antik görög eposz korabeli felfogásai alapján kortárs irodalom- és műfajelméleti szempontból is fontos tanulságokkal szolgálhat, ezért dolgozatomban elsősorban az eredeti (görög nyelvű) művek ama jellegzetességeinek különféle értelmezéseit és használatát vizsgáltam, amelyeket mai tudásunk szerint (főleg a szájhagyományozó költészetből eredeztethető) műfajspecifikus sajátosságoknak tartunk (formulák, ismétlések, hasonlatok, hexameteres sor, stb). A három meglehetősen különböző szövegcsoport együttes vizsgálatával a klasszikusok kora modern értelmezési hagyományairól kialakult és elfogadott tudományos véleményeket szeretném újragondolni, kutatási eredményeim alapján azonban arra is lehetőségem nyílik majd, hogy

disszertációm végkövetkeztetésében új szempontokat javasoljak az *Elveszett Paradicsomban* megmutatkozó homéroszi hatások interpretációjához. Dolgozatom mindemellett felfogható az antik-modern vita néhány fontos előzményét megvilágító áttekintésnek is.

A fent vázolt téma relevanciáját talán kevesen vitatnák, kétségtelen azonban, hogy a disszertáció konkrét célkitűzéseinek eme rövid összefoglalása számos olyan előfeltevést tartalmaz, amelyek további magyarázatot igényelnek. Milyen megfontolások alapján jelöltem ki az 1674-ig tartó időszakot, és miféle újdonságokkal bővítheti a kora újkori angol irodalomkritikáról és elbeszélő költészetéről eddig kialakult felfogásunkat egy kizárólag a görög epika hatására összpontosító értekezés? Végül: milyen elgondolás alapján választottam ki a vizsgálandó szövegek (a kutatás szempontjából) lényeges jellemzőit? E kérdések mindegyike alapos választ igényel, és a felvetett problémák kifejtése alkalmat ad disszertációm elméleti és módszertani alapvetéseinek tisztázására. Szükséges tehát, hogy a következőkben részletesen tárgyaljam dolgozatom történeti és elméleti vonatkozásait: a kijelölt korszak és a választott szövegek műfaji sajátosságainak kérdéskörét.

1.1. A vizsgálandó korszak

A késő tizenhatodik és a tizenhetedik század az angol irodalom történetének egyik leggazdagabb és legváltozatosabb időszaka: a reneszánsz udvari líra hagyományait folytató, gyakran politikai nézeteiket tekintve is konzervatív szerzők mellett⁸ e korban alkottak jelentőset a világi és a vallásos költészetben a Jonson vagy Donne körébe tartozó (ún. metafizikus vagy „cavalier”) költők, ekkor kapott új erőre az angol nyelvű politikai és vallási próza, és e néhány évtized volt az angol nyelvű dráma történetének legmozgalmasabb korszaka, amelyben a páratlan jelentőségű és hatású Erzsébet- és Jakab-kori színházművészetet a színházak tizennyolc éves bezárása (1642-1660), majd a restaurációs

⁸ Ld. pl. Michelle O'Callaghan, *The 'shepherds nation'. Jacobean Spenserians and Early Stuart Political Culture 1612-1625* (Oxford: Clarendon, 2000). O'Callaghan szerint a spenserianusok már-már „reakciós” politikai és poétikai/esztétikai elveket valló művészek voltak (legalább Ben Jonson és köréhez képest), mindazonáltal a tizenhetedik század első felének egyik legfontosabb „print community”-jét alkották.

drámaköltészet váltotta. A műfajok eme sokfélesége és gyors változása azonban nem csupán az egész korszakra, hanem gyakran egyes életművekre is jellemző. A kor nagy hatású „költőfejedelmek” (pl. Jonson vagy Donne), de a másodvonalbeli „kismesterek” (Chapman, Herrick, stb) is több műfajban kamatoztatták tehetségüket; a legjobb példa mindazonáltal Milton (1608-1674), aki a metafizikus lírától és a Jakab-kori maszkjátéktól kezdve a pásztorköltészetten, a szonetteken, a zsoltárfordításokon, a politikai és vallási prózaműveken át egészen a nagy- és a kiséposz műfajáig és a klasszikus tragédiáig szinte minden irodalmi formát sikerrel kipróbált. Már a miltoni életmű áttekintésével is fogalmat alkothatunk csupán az elbeszélő költészet korabeli hagyományainak sokféleségéről,⁹ ám ha az egész kor produkcióját vesszük figyelembe – a spenseri allegorikus eposzt és a fordításirodalmat ugyanúgy, mint a drydeni politikai szatírát és az *epyllionokat* – elkerülhetetlen a következtetés: a szóban forgó időszak az angol nyelvű epika történetének nem csupán egyik legjelentősebb, hanem egyúttal legszínesebb, egyedülállóan heterogén korszaka.

Ahhoz, hogy ennek a kiterjedt irodalmi anyagnak akár egy részét is érdemben áttekinthessem, szükségképpen megszorításokkal kellett élnem a disszertáció témája és a vizsgálandó időszak tekintetében. A témamegjelölés (az antik görög epika hatásának vizsgálata) kétségkívül szűkíti a dolgozatban szereplő szövegek körét, ugyanakkor felhívja a figyelmet a bevezetésben megjelölt időhatárok szűkösségére és önkényességére: a klasszikus epika hatásának vizsgálata az angol irodalom egészét tekintve érvényes vállalkozás, amely akár a legkorábbi nyelvemlékek (pl. Beowulf) vagy a kortárs költészet kapcsán is fontos tanulságokkal szolgálhat. Mi több, ha szigorúan a tizenhatodik és a tizenhetedik századi irodalomra korlátozzuk kutatásunkat, a spenseri, a miltoni és a drydeni életműben három olyan nagy terjedelmű és komoly jelentőségű szövegkorpust találunk, amelyek mindegyike

⁹ Ezt a sokféleséget, illetve a sokféleség igényét Milton is tematizálja az 1642-es *Reason of Church Government*-ben (Roy Flannagan, szerk., *The Riverside Milton* (Boston: Houghton and Mifflin, 1998), 923), sőt: egyes kutatók szerint meg is valósítja az *Elveszett Paradicsomban*. Ld. pl. Barbara Kiefer Lewalski, *Paradise Lost and the Rhetoric of Literary Forms* (Princeton: Princeton UP, 1985).

könyvtárnyi szakirodalommal rendelkezik csupán a klasszikusok feldolgozásának témájában, ám amelyek közül e dolgozatban egyedül a miltoni költészetre vonatkozóan fejtem majd ki álláspontomat. Felvetődhet a kérdés: a dolgozat terjedelmi korlátain, és a spenseri illetve a drydeni eposzköltészet bőséges szakirodalmi feldolgozottságán túl mi indokolja, hogy az utóbbi szerzőkkel ne foglalkozzam?

A spenseri háttér alapos kifejtés híján jobbára hivatkozásokkal való „odaértését” elsősorban az magyarázza, hogy a *Tündérkirálynő* – noha kétségtelenül a tizenhatodik század végének egyik legfontosabb irodalmi dokumentuma – archaizáló nyelvezetén kívül tematikájában, ideológiájában, és a Spenser által vallott poétikai elvekben is kifejezetten konzervatív mű, melynek recepciója már a kortársak körében is meglehetősen problematikus volt.¹⁰ Ami a tizenhetedik század végi befogadástörténetet illeti, tény, hogy Milton többször is elismerően szól Spenserről, sőt, Dryden szerint egyenesen „költőatyjának” nevezi a *Tündérkirálynő* szerzőjét, ám az *Elveszett Paradicsom* (és az egész életmű) számos helyén egyúttal azt is világossá teszi, hogy eposzköltői karrierjét nem elsősorban spenseri mintára képzei el.¹¹ A spenseri ideál eme többé-kevésbé tiszteletteljes elutasítása az értekezésemben tárgyalt művek nagy részére jellemző, sőt, amint látni fogjuk, gyakran egyenesen egy alternatív poétikai paradigma meghonosításának igényével párosul.¹²

A (részben) Milton-kortárs Dryden esetében éppen fordított a helyzet, hiszen a restauráció koszorús költője inkább „haladószellemű” a dolgozatomban tárgyalt szerzőkhöz képest: költői nyelve, kritikai munkássága, eredeti művei és fordításai elsősorban a tizennyolcadik századi irodalmi fejlemények szempontjából lesznek érdekesek. Milton és Dryden alkotói kapcsolata, valamint a két szerző társadalmi helyzetének különbsége a restauráció után természetesen óvatosságra int a könnyelmű korszakolás vonatkozásában, tény

¹⁰ Ld. Sidney véleményét Spenser archaizmusairól a *Defence of Poesy*-ben, valamint Ben Jonson *Timberjének* megjegyzéseit ugyanebben a tárgyban.

¹¹ Milton legmarkánsabb elhatárolódását a spenseri hagyománytól ld. az *Elveszett Paradicsom* kilencedik énekének elején (IX. 25-40).

¹² Ld. pl. Jonson *Timberjét* (részletes tárgyalása a második fejezetben).

azonban, hogy ezen alkotói kapcsolat kézzelfogható végeredménye, az *Elveszett Paradicsom* szövege alapján írott, *The State of Innocence and Fall of Man* című drydeni „opera”, bőséges tárháza a drydeni poézisre, s később az ún. augusztuszi korra jellemző új (és újító) tendenciáknak. Az sem hagyható figyelmen kívül, hogy Dryden talán az első angol kritikus, aki (többek között az említett opera előszavában) az *Elveszett paradicsom*ot az angol (és a „világ”-) irodalom egyik csúcsteljesítményeként, a klasszikus görög vagy latin eposzköltészet nagyhatású emlékeivel összehasonlítható remekműként értékeli: ezt az álláspontot teszi majd magáévá a *Spectator* 1712-es esszéorozatában Addison, és, ha néha kimondatlanul is, de ez a meggyőződés fogja biztosítani Milton kánoni pozícióját egészen a jelenkorig.¹³

Dryden tehát szinte antikvárius érdeklődéssel szemléli a miltoni költészetet, és talán nem meglepő, hogy ugyanez a megközelítés jellemző a korábbi angol költőkhöz (Spenserhez, Chaucerhez, stb) való viszonyára is.¹⁴ Jelen dolgozatom tárgyát tekintve pedig elegendő Vergilius fordítására, vagy a *Fables Ancient and Modern* és az *Examen Poeticum* című „antológiákra” gondolnunk, hogy elismerjük: Drydent fordításaiban, kritikai munkásságában és eredeti műveiben is inkább már az antikok és modernek vitájában előkerülő kérdések és problémák foglalkoztatták. S ha az életműből vett érvek nem lennének elég meggyőzőek, a tizenharmadik századi kritikai recepció alapján minden kétséget kizáróan állíthatjuk, hogy Dryden új kor hírnöke, s így nem kaphat helyet e dolgozat keretein belül.¹⁵

A fentiekből egyértelműen körvonalazódik, hogy dolgozatomban főleg olyan szövegekkel foglalkozom, amelyek nagyrészt maguk mögött hagyták a spenseri allegorikus poétika hagyományait, ugyanakkor még nem hozhatók közvetlen kapcsolatba az antikvitás recepcióját részben új alapokra helyező, tizenhetedik-tizenharmadik századi irodalom- és

¹³ Pl. Pope-nál vagy Johnsonnál, akik egyértelműen az antik klasszikusok társaságában emlegetik Miltont.

¹⁴ Ld. a *Fables Ancient and Modern* előszavát. Keith Walker, szerk., *John Dryden, The Major Works* (Oxford: OUP, 1987), 559-567.

¹⁵ Ld. elsősorban Johnson és Pope kritikai véleményeit az *Iliász*-fordítás előszójában illetve a *Lives of the Poets*-ben.

kultúraelméleti vitával.¹⁶ Úgy vélem, hogy ezt a negatívan körülhatárolt szövegsoportot dolgozatomban célkitűzései megfelelő mértékben egyesítik, azaz, hogy a tizenhat-tizenhetedik századi angol nyelvű irodalomkritika, valamint a Spenser utáni és Drydent megelőző fordítások és populáris imitációk sikerrel vizsgálhatók a klasszikusok, közelebbről pedig az antik görög eposz recepciója szempontjából. A homéroszi epika (és az antik görög elbeszélő költészet) persze korábban sem volt ismeretlen Angliában: a legkorábbi fennmaradt görög kézirat a homéroszi eposzok szövegével a tizenötödik század második felére datálható,¹⁷ a humanisták magánkönyvtáraiból nem hiányzott az *Iliász* és az *Odüsszeia* szövege, különböző tudományos és teológiai vitáikat előszeretettel stilizálták az *Iliász* viszály-motívuma alapján,¹⁸ és az 1500-as évek végére számos kontinentális és legalább egy londoni görög szövegkiadás is elérhető volt a művelt nagyközönség számára.¹⁹ Chapman 1598-ban megjelenő Homérosz-fordítása azonban éppen azért hoz jelentős változást az antik görög epika angliai befogadástörténetében, mert a korabeli irodalomban meggyökeresedett, hagyományos értelmezésekhez képest egy új, és szinte minden korábbi olvasathoz képest „eredeti” Homérosz interpretáció igényét jelenti be. A helyzetet nagyban bonyolítja, hogy Chapman „eredetiségének” számos eleme egy töről fakad az általa bírált Homérosz-értelmezők torzításaival, s hogy az antik hagyományt helyesen értelmező „igaz költő” és a „dilettáns sokaság” megkülönböztetése természetesen nem csupán Chapman szövegeinek sajátja: a Colin Burrow nyomán „harcias kritikának” nevezhető agresszív értelmezési hagyomány számos 16-17. századi poétikában

¹⁶ A régiek és újak vitájának reneszánsz előzményeihez ld. Hans Baron (eredetileg 1968-ban megjelent) „Querelle of Ancients and Moderns” c. tanulmányát. P. O. Kristeller és Philip P. Weiner, szerkk., *Renaissance Essays* (Rochester: University of Rochester Press, 1992), 95-114. A vita közvetlen előkészületeihez ld. Joseph M. Levine, *Between the Ancients and the Moderns. Baroque Culture in Restoration England* (New Haven: Yale UP, 1999).

¹⁷ Ms. 81. in Corpus Christi College, Cambridge. Montague Rhodes James, „Greek Manuscripts in England before the Renaissance,” *The Library* 7 (1927):4, 337-353.

¹⁸ Jessica Wolfe, „Homer, Erasmus, and the Problem of Strife,” *Renaissance Papers* 2003. 1-32.

¹⁹ John Barnard és D. F. McKenzie, szerkk. *The Cambridge History of the Book in Britain IV. 1557-1695* (Cambridge: CUP, 2002), *passim*.

megjelenik.²⁰ Látni fogjuk azonban, hogy ez az egyedülállóan erős kritikai állásfoglalás Chapman prózai művein (előszavak, ajánlások, stb) kívül a fordításokhoz közvetlenül kapcsolódó, magyarázó paratextusokban (kommentárok, jegyzetek, stb), sőt, magában a fordításban is megfigyelhető. A „harcias kritika” hagyományának állandó eposzi kellékké váló átalakulása Miltonnál, az *Elveszett* és a *Visszanyert Paradicsom* szövegében teljesedik ki: Chapman csupán kisajátította volna a homéroszi eposzokat, illetve azonosulni kívánt bálványozott szerzőjével, Milton azonban már (többek között) Homérosz elsőségét is erősen vitatja.²¹ Az utóbbi merész állásfoglalást a huszadik század nagy kritikai vitájáig senki nem kérdőjelezi meg, legkevésbé a kortárs és a korai recepció, amely szinte rögtön az antikokkal egyenrangú szerzőként kanonizálja Milont: az, hogy Dryden, Addison, Pope, Johnson és társaik maximálisan méltányolják Milton önlegitimációs törekvéseit pontosan mutatja, hogy ezek a szerzők már nem elsősorban miltoni mintára képzeltek a klasszikus örökség feldolgozását. A tizenharmadik századi kritika azonban, amellet, hogy nagy hatású művekben (Addison esszéi, Johnson életrajza, az *Elveszett Paradicsom* korai kiadásai, stb) dokumentálja és kommentálja az én formálás (*self fashioning*) sajátos, Milton életművére jellemző megnyilvánulásait, céljaiból eredően (ti. hogy Milont „a legmagasabb ének mesterei” közé emelje)²² nem foglalkozik érdemben a miltoni szövegek markáns önértékesítő tendenciáinak angol előzményeivel. A Burrow által tételezett poétikai hagyomány részben a korai recepció eme (szükségszerű) hiányosságát pótolja, s bár a „harcias kritika” hagyománya csupán egyetlen lehetséges (és részleges) felfogása a kora modern angol irodalom és irodalomkritika klasszicizáló tendenciáinak, az alábbiakban látni fogjuk, hogy a tizenhat-tizenhetedik századi angol Homérosz-interpretációk vizsgálata alapján több

²⁰ Colin Burrow, „Combative Criticism: Jonson, Milton, and Classical Literary Criticism in England,” in Glyn P. Norton, szerk., *The Cambridge History of Literary Criticism* 3. kötet (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 487-499.

²¹ Ld. pl. az *Elveszett Paradicsom* kilencedik énekének bevezetését, illetve a *Visszanyert Paradicsom* invokációját (I. 8-15)

²² A kifejezés Danténél található (Babits Mihály fordítása), ld. *Inferno* IV:82-102.



szempontból is sikerrel kiegészíthető és továbbgondolható modell. Úgy vélem tehát, hogy indokolt a 16. századi poétikáktól, s az ezeket összefoglaló chapmani fordítástól (1598, 1614) kiindulva tárgyalnom a miltoni életművet megelőző, annak esetlegesen mintát adó angol nyelvű Homérosz-értelmezéseket.

1.2. A klasszikus hagyomány szelekciója

Az eddigiekből remélhetőleg kiviláglik, hogy dolgozatomban a mindenkori kanonikus művek kapcsolatát – például az *Elveszett Paradicsom* speciálisan homéroszi utalásait – nem egyedül a szóban-forgó szövegek összehasonlítása alapján, hanem szélesebb perspektívából, a (gyakran populárisabb hangvételű) fordítások és imitációk, valamint a korabeli poétikák hatása szempontjából is vizsgálándónak tartom. Ez a megközelítés lehetőséget nyújt az irodalmi kánonok történeti alakulását tárgyaló „nagy narratívák” újragondolására, valamint a Milont kizárólag és közvetlenül a „klasszikusok” (Homérosz, Vergilius, Dante, stb.) vonatkozásában tárgyaló szakirodalom kritikájára.²³ Vállalkozásommal természetesen nem állok egyedül. Az angol elbeszélő költészet késő tizenhatodik és tizenhetedik századi története, azon belül is a klasszikus epika értelmezéseinek vizsgálata napjainkra a nemzetközi anglisztika egyik legalaposabban dokumentált területévé vált: számos tanulmány tárgyalja (legalább részben) a fent kijelölt időszakot, és a nagy jelentőségű huszadik század eleji kritikátörténeti munkák, illetve E. M. W. Tillyard átfogó igényű eposztörténeti monográfiája hatására az antik eposzok fordításai is a szakmai érdeklődés középpontjában állnak.²⁴ A közelmúlt olyan különböző szakmai beállítottságú szerzői, mint az Yale-i George deForest Lord vagy a Cambridge-i Colin Burrow egyformán nagy jelentőséget tulajdonítanak Chapman

²³ Ld. a *Spectator* 267. számától induló ún. „Saturday Papers”-t. Ami a szakirodalmat illeti, Matthew Arnoldtól Tillyardon keresztül egészen Harold Bloomig dokumentálható a kultikus beszédmód. Nem kivétel ezalól a Milton tanulmányokat egyébként alaposan felforgató Stanley Fish sem, ld. recenziómat *How Milton Works* című, legújabb könyvéről in *HJEAS* 11 (2005), 237-241.

²⁴ A miltoni életmű klasszikus vonatkozású értelmezésének Dryden és Addison által megalapozott hagyományának további presztízst kölcsönzött a tizenkilencedik századi brit iskolai kurikulum alakulása is, mely szerint az *Elveszett Paradicsom* olvasását a latin és görög klasszikusok bevett interpretációjának mintájára folytatták. Alan Bacon, szerk., *The Nineteenth-Century History of English Studies* (Aldershot: Ashgate, 1998), 120-121.

fordításainak: Lord szerint Chapman az angol klasszicizmus igazi elindítója, mely korszak Miltonnal, illetve a miltoni örökség utolsó nagy értelmezőjével, Pope-pal zárul, Burrow pedig olyan „dicstelen Miltonnak” (*inglorius Milton*) nevezi a fordítót (Chapmant), akinek munkája bemutatja és megelőlegezi a tizenhetedik századi angol eposz főbb jellemzőit.²⁵ Sajat célkitűzéseim annyiban térnek el az utóbbi szerzőkétől, hogy disszertációmban kizárólag a homéroszi epika értelmezéseit tárgyalom. A klasszikus hagyomány ilyenforma szelekciója a dolgozat terjedelmi megszorításai mellett recepciótörténeti szempontból is indokolt. Az angol eposz klasszikus gyökereivel foglalkozó modern szakirodalom többnyire Vergilius hatását vizsgálja, ami részben az angol (és általában az európai) irodalom és irodalomkritika történeti fejlődésének közvetlen következménye. Az *Aeneis*nek tulajdonított *gravitas* és *decorum* okán Macrobius óta irodalmi közhely volt Vergilius felsőbbbsége, mely gondolat (leginkább Scaliger *Poetices Libri Septem*je révén) az angol kritikai gondolkodásban is igen korán megjelent.²⁶ Még az „objektív”, historista irodalomtörténet-írás sem tudta kivonni magát e hosszú múltra visszatekintő értelmezési hagyomány hatása alól: E. M. W. Tillyard szerint az angol eposztörténet szempontjából a homéroszi epikát az *Aeneis*hez vezető „szükségszerű előjátékként” kell felfognunk, „induktív” eposz-definíciójának pedig egyedül Vergilius, a „legnagyobb mester”, költeménye felel meg maradéktalanul.²⁷ Tillyard a posztstrukturalista irodalomtudományban (s főleg az újhistoristáknál) gyakran az „esszencialista” felfogás *par excellence* megtestesítője, ennek ellenére az utóbbi évtizedek szerzői a *The English Epic and*

²⁵ George deForest Lord, *Classical Presences in Seventeenth Century English Poetry* (New Haven: Yale UP, 1987) és Colin Burrow, *Epic Romance. Homer to Milton* (Oxford: Clarendon, 1993).

²⁶ Ld. Wimsatt és Brooks *Literary Criticism. A Short History* 2. kötet (London: Routledge and Kegan Paul, 1957). Kirsti Simonsuuri, *Homer's Original Genius. Eighteenth Century Notions of the Early Greek Epic (1688-1798)* (Cambridge: CUP, 1979), 8-11. Rudolf Pfeiffer, *History of Classical Scholarship from 1300 to 1850* (Oxford: Clarendon, 1976), *passim*.

²⁷ Tillyard szerint az „eposzi szellemiséget” négy kritérium alapján határozhatjuk meg: (1) magas minőség és komolyság, (2) átfogó szemlélet, megfelelő kiterjedés, (3) határozott, s mindvégig dinamikus szerkesztés, (4) „kórus-szerű”, egy egész közösség, nemzet, stb. nevében való beszédmod. E. M. W. Tillyard, *The English Epic and Its Background* (London: Chatto and Windus, 1966), 4-13. „But as well as being a potent influence on the few in England, Homer has his place in this book as the necessary prelude to Virgil. [...] I shall therefore deal with Homer at some length, but at shorter length than Virgil, who, in fact but not always in repute, was the supreme master”. *I. m.*, 19.

Its Background által kijelölt utat járják, amikor más elméleti alapállásból ugyan, de egyértelműen a vergiliusi tradíciót részesítik előnyben. A kortárs kritikusok éppen a neoklasszicista poétikákat és a nemzeti hagyomány korábbi (pozitivista vagy historista) elképzeléseit vonják szigorú kritika alá, mivel azonban ezt általában olyan fogalmak (kolonizáció, dinasztikus eposz, stb) segítségével teszik, melyek történeti perspektívából való szemléltetésére az *Aeneis*, illetve a vergiliusi szellemben írt szövegek a legalkalmasabbak, az antik görög eposzok feldolgozásai továbbra is a „periférián” maradnak.²⁸ Azzal, hogy disszertációmban a görög nyelvű hagyomány hatására összpontosítok, nem cáfolni kívánom e szerzőket – történetileg feltétlenül igazolható és érvényes értelmezési stratégia az *Aeneis* mértékadó modellként való feltűntetése –, célom inkább a korszak klasszikus műveltségéről és szerzőiről alkotott képünk árnyalása. A tizenhatodik századi humanisták erős elkötelezettsége a görög tanulmányok mellett, a tizenhetedik század folyamán egyenletesen szaporodó Homérosz- és Hésziodosz-fordítások (amelyekből Spenser talán egyet vagy kettőt, Milton azonban már többet is ismert), a poétikákban közvetített görög irodalmi kánon, valamint a korabeli oxfordi és cambridge-i görög-nyelvű könyvkiadások mind arra engednek következtetni, hogy a tárgyalt időszak értelmezői közösségei nem csupán az *Aeneis* előhangjaként olvasták a korai görög eposzokat.²⁹ Fontos tehát, hogy a kortárs irodalomkritikában domináns vergiliusi fejlődési modell mellett figyelmet szenteljünk ennek az önálló értelmezési hagyománynak is, amelynek komplex és sokhangú szövegei – a grécisták munkájától kezdve a klasszikus műveltségű szerzők imitációin és fordításain át

²⁸ Ld. pl. Francis C. Blessington, *Paradise Lost and the Classical Epic* (London: Routledge and Kegan Paul, 1979); John Martin Evans, *Milton's Imperial Epic* (Ithaca: Cornell UP, 1996); Andrew Fichter, *Poets Historical, Dynastic Epic in the Renaissance* (New Haven: Yale UP, 1982); John K. Hale, *Milton's Languages: The Impact of Multilingualism on Style* (Cambridge: CUP, 1997); Charles Martindale, *John Milton and the Transformation of Ancient Epic* (London: Croom Helm, 1986); David Quint, *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton* (Princeton: PUP, 1993); John M. Steadman, *Milton's Biblical and Classical Imagery* (Duchesne UP, 1984), stb.

²⁹ Jó példája a humanisták lelkes elkötelezettségének Morus 1518-as, oxfordi egyetemnek címzett levele, ld. Daniel Kinney, szerk., *The Complete Works of St. Thomas More* 15. kötet (New Haven: Yale UP, 1986), 133. Az oxfordi és cambridge-i könyvkiadással kapcsolatban ld. John Barnard és D. F. McKenzie, szerkk. *i. m., passim*. Jól mutatja az oxbridge-i filológiai tanulmányok fejlettségét Zachary Bogan 1663-ban megjelentetett, a korai görög kultúrát érő kis-ázsiai hatásokat elsőként vizsgáló *Homerus Hebraizon* című műve.

egészen a poétikákban megjelenő Homérosz-képig – kétségkívül befolyásolták a kor angol nyelvű elbeszélő költészetét.

A klasszikus hagyomány szelekciója azonban műfajelméleti szempontból is lényeges. Disszertációm célkitűzése mintegy önmagát igazolja, hiszen azzal, hogy kizárólag a görög szövegek recepciójára összpontosítok, alapvető különbséget tételezek fel a görög és a latin epikus hagyomány között. Ez a feltételezés nyilvánvalóan nem hat az újdonság erejével, amint már korábban is említettem, a Homérosz-recepcióban meglehetősen régóta közkedvelt téma, napjainkra pedig bevett közhely az *Iliász* és az *Odüsszeia* koronként változó szempontokból megfogalmazott „mássága”, az európai irodalom későbbi alkotásaihoz (így a vergiliusi eposzköltészethez) képest tételezett „távolsága” vagy különbözősége. Meggyőződésem a klasszikus és a kora-modern eposz műfajáról is többet tudunk meg, ha a korai görög epikáról való kortárs elképzeléseinket (amelyek jobbára az „orális költő” és a „formuláris beszédmód” tételeihez való viszonyunk alapján alakulnak ki) megpróbáljuk ütköztetni a homéroszi eposzok tizenhatodik és tizenhetedik századi felfogásával, amint az a homéroszi hagyományt folytató illetve feldolgozó művekben (poétikákban, fordításokban, imitációkban, stb) megjelenik. A következőkben tehát nem valamiféle abszolút eposz-meghatározás alapján vállalkozom a fent kijelölt időszak vizsgálatára, sokkal inkább az érdekel, hogy a korai görög epikáról alkotott jelenkori fogalmaink – ha úgy tetszik, az adott műfaj önállóságát garantáló metaforáink és asszociációs struktúráink –,³⁰ valamint e műfaj mostani tudásunk szerint hangsúlyosnak vélt formai és tematikus jegyei miképpen feleltethetők meg a 16-17. századi poétikák eposzfogalmának, illetve a görög epikát imitáló (vagy fordító) kora-újkori elbeszélő költészet formai és tartalmi jellemzőinek.³¹ A 16-17. századi angol poétikákban megjelenő eposz-elméletek némely fontos sajátosságát dolgozatom

³⁰ Ld. Alastair Fowler, „The Formation of Genres in the Renaissance and After,” *NLH* 34 (2003): 185-200.

³¹ Azaz: Gregory Nagy „szinkron” eposz-meghatározásához képest egyfajta diakrón szemléletet próbálok érvényesíteni, amely a klasszikus hagyomány későbbi recepcióját is magában foglalja. Ld. „Dream of a Shade”: Refractions of Epic Vision in Pindar’s „Pythian 8” and Aeschylus’ „Seven Against Thebes,” *Harvard Studies in Classical Philology* 100 (2000), 97-118.

második fejezetében tárgyalom, míg a szóban-forgó szövegek konkrét jellegzetességeit a disszertáció további részeiben, egyes szerzők és művek kapcsán vizsgálom. Ahhoz azonban, hogy akár az elméleti, akár a gyakorlati összehasonlító vizsgálatot megkezdhessem, szükséges, hogy tisztázzam a homéroszi eposzokkal kapcsolatos felfogásomat. E bevezetés hátralévő részében ezért ismertetem azokat a szempontokat, amelyek alapján a homéroszi eposzok dolgozatomban vizsgált jellemzőit kiválasztottam. A következőkben tehát a modern klasszika-filológiai kutatás és az irodalomelmélet eredményei alapján mutatom be, hogy dolgozatom speciális szempontjából mit jelent a korai görög epika „mássága”.

1.3. Az *energeia* költészete

„A homéroszi költemények nem rejtenek el semmit” – állítja „Odüsszeusz sebhelye” című klasszikus esszéjében Erich Auerbach. A „szövevényes” és „hézagos” bibliai elbeszélési-technikához képest az *Iliász* és az *Odüsszeia* narrációja mindent egyforma megvilágításban, konkrét időben és helyen, hézagmentesen mutat be, a szereplők beszéde tökéletesen fejezi ki gondolataikat és érzéseiket, és a „komótos” epikus elbeszélésben vajmi kevés helye van a „felfüggesztésnek” vagy „halasztásnak” (*suspense*).³² Auerbach az egész európai kultúra kontextusában (és a lehetséges előzmények különösebb firtatása nélkül) értelmezi a homéroszi „realizmust”, érthető tehát, hogy a korai görög epikus valóságábrázolás gyökereit kutató klasszika-filológusok általában csak megszorításokkal fogadják el állításait. J. N. H. Austin szerint például Homérosz korántsem mindenfajta válogatás nélkül, minden részletre egyformán ügyelve meséli költeményeit, az elbeszélés gyakran elhallgatja vagy körülírja a fontos információkat:

Homer has too often been considered the exemplar of the clear assertion, the unambiguous statement. There is a certain direct simplicity in the narrative which hides the obliquity of the style, the style which marks the important by evading the explicit statement and glances instead on all the circumstantial details.³³

³² Erich Auerbach, *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban* (Budapest: 1985), 15.

³³ J. N. H. Austin, „The Function of Digressions in *The Iliad*,” *GRBS* 7 (1966): 295-312.

Austin szerint tehát a fent említett hézagmentes stílus mellett a homéroszi elbeszélés gyakran kihagyásokra és utalásokra épül, s ez utóbbi beszédmód – melynek funkciója az eposz drámaiságának fokozása – éppen az Auerbach által is tárgyalt „elkalandozásokban” (*digressions*) érhető tetten. G. S. Kirk hasonló szempontból, bár kevésbé konstruktívan, ellenpéldákra hivatkozva kritizálja Auerbach tézisét:

It is a nice idea that Homer's gaze sweeps dispassionately over palace, hovel or battlefield, and imitates, or gives direct expression to, whatever it sees, but it is nevertheless a mistaken idea. Can it be true that there is nothing hidden, indirect or implicit in Homer, nothing mysterious? I waste no time on the answer; the passage about Odysseus asleep on the Phaeacian ship disproves it totally, and so do the deaths of Sarpedon, Patroclus and Hector in the *Iliad* or Priam's nocturnal journey in the last book of the same poem, to look no further.³⁴

E kritikai megjegyzéseket feltétlenül méltányolhatjuk, amennyiben árnyalják az auerbach-i megfogalmazásban kissé leegyszerűsített, mindent egyforma fényben bemutató, objektív és realista homéroszi elbeszélő képzetét. Úgy vélem azonban, hogy a homéroszi narratíva „hézagmentességének” tétele e fontos kiegészítésekkel együtt is megállja a helyét, és ez pontosan az Austin és Kirk által is elfogadott orális hipotézis alapján igazolható. Más szóval, a szájhagyományozó epika jellegzetességeit figyelembe véve az Austin által dokumentált elliptikus és allúzív homéroszi stílus, illetve a Kirk szerint „titokzatos” részletek ugyanúgy a „hézagmentes” ábrázolás részei, mint a legközvetlenebb leírások (pl. lakomajelenetek). A görög epika formuláris nyelve évszázadok énekmondói gyakorlatában, tradicionális közegben és *a hagyományokat a költővel egyformán jól ismerő befogadókkal való kommunikációban* érte el a homéroszi eposzokban megörökített állapotát, ami tehát Austin (és Austin szerint a modern olvasók számára) rejtélyes, kifejtetlen vagy homályos marad (így pl. a Párisz ítéletére történő utalások hiánya vagy a trójai háború más eseményeinek ritka említése), az a korabeli közönség számára legalábbis magától értetődő volt.³⁵ Kirk ellenpéldái is inkább a modern olvasó értelmezési nehézségeiről, mintsem a

³⁴ G. S. Kirk, *Homer and the Oral Tradition* (Cambridge: CUP, 1976), 105.

³⁵ Maga az epikus ciklus léte és fennmaradt darabjai is erről tanúskodnak. A korai görög epika befogadáshagyományaihoz hasonló jellegzetességeket mutatnak a klasszikus, illetve akár az Erzsébet-kori színházi

szóban-forgó epizódok rejtélyességéről árulkodnak. Ha csupán Odüsszeusz említett „halálhoz leginkább hasonló édes álmát”³⁶ vesszük, vajon mi az, amit Kirk titokzatosnak vélhet ebben a motívumban, amely a hős kalandozását és hazatértét elválasztja, s amely oly pontosan emlékezteti az eposz hallgatóságát Odüsszeusz másik fontos alvására, a Nap szigetén eltöltött „édes álmra”, amely hasonlóképpen könnyörgő imával indult és kellemetlen ébredéssel végződött?³⁷ Mi olyan rejtélyes Odüsszeusz alvásában, ha figyelembe vesszük, hogy a hős Alkinoosz nógatasára kénytelen volt a hazautazás előtti „csodálatosan hosszú” éjszakát végigmesélni, jóllehet már története közepén nyugovóra szeretett volna térni?³⁸ Talán az álom halálhoz való hasonlósága, ami a homéroszi és hésziodoszi epikát jól ismerő közönség számára alkalmasint közhely?³⁹ Vagy az, hogy az énekmondó az álommal eltöltött utazás leírásában az *Odüsszeia* első soraira utal, ezzel mintegy lezárva a meséket, és emlékeztetve, hogy az eposz igazi tárgya a νόστος, Odüsszeusz hazatérése Ithakába?⁴⁰ Netán az, hogy az eposz hetedik énekében maga Alkinoosz tudatja Odüsszeusszal: „én hazajuttatlak, megígérem [...] még holnap, s azalatt te pihenve az álom ölében / fekhetsz, ők meg a sík tengert verik, így hazaérhetsz”?⁴¹ Kirkhöz hasonlóan én sem fecsérelném az időt a válaszra: tény, hogy a Kirk által citált homéroszi helyek az eposzok talán legfontosabb és egyúttal legmarkánsabb stílusú epizódjai, a különösen gondos cselekményszerkesztéstől és a kimagasló minőségű

tradíciók. Amíg azonban a görög és a kora modern drámai előadások a befogadás során előszeretettel problematizálják a darabban felvetődő politikai, etikai, stb. pozíciókat, s ezekkel együtt a szubjektumot és magát a reprezentációt is, a részint intézményesen rögzített szövegű homéroszi eposzok előadása, amint az érvelés további részében látjuk majd, pontosan a költemények „hézagmentességéből” adódóan nem, vagy csak igen kis mértékben adott lehetőséget ilyesfajta reflexióra.

³⁶ „νήδυμος ὕπνος [...] νήγρετος ἥδιστος, θανάτῳ ἄγχιστα εἰοικώς” xiii. 79-80. A továbbiakban, ha másképpen nem jelölöm, az *Iliász* és az *Odüsszeia* szövegét a sztenderd oxfordi kiadásból idézem (Allen és Monro, szerkk.), az előbbi mű énekeit nagy, az utóbbiét kis római számokkal jelölve.

³⁷ xii. 338, 366.

³⁸ Ld. xi. 363-384. és a tizenharmadik ének „árulkodó” hasonlatát: xiii. 31-35.

³⁹ Ld. Szarpédón halálát az *Iliászban*. *Theogonia* 211-212, 758-759.

⁴⁰ xiii. 89-91.

⁴¹ vii. 317-320.

nyelvi megformálástól azonban még nem váltak különösebben rejtélyessé vagy titokzatossá a korabeli befogadók számára.⁴²

Auerbach idézett kritikái tehát nem, vagy nem elégségesen veszik figyelembe a homéroszi epika korai befogadás-hagyományait, amelyek dokumentálhatóan különböznek korunk és általában az írásbeliségen alapuló kultúrák irodalomértési szokásaitól. Meggyőződésem azonban, hogy a Kirk és Austin által hozott kifogások és ellenpéldák a modern olvasóközönség, korunk művelt olvasói⁴³ számára sem jelentőségteljesek. Auerbach fenti megállapítása, amely szerint a „homéroszi költemények nem rejtenek el semmit”, *nem* kizárólag a szájhagyományozó költészet eredeti recepciójának kontextusában igazolható: a homéroszi cselekményszerkesztés és jellemábrázolás két szorosan összefüggő sajátossága, a „rejtvények” vagy „talányok” hiánya, illetve a végletesen determinált homéroszi jellemábrázolás a szükségképpen másfajta kulturális háttérrel rendelkező modern közönség számára is garantálja az eposzi elbeszélés „hézagmentességének” élményét. Furcsa módon a narráció e két (véleményem szerint) alapvető fontosságú jellemzője mindeddig igen kevés figyelmet kapott a szakirodalomban, ezért érdemes részletesen is kifejtennem, milyen jelentőséggel bírnak recepciótörténeti dolgozatomban.

Ami a rejtvények vagy talányok hiányát illeti, a korai irodalmakban egyedülálló módon⁴⁴ az *Iliász* és az *Odüsszeia* cselekménye nem „talányos” mese: az eposzok szereplői, de a dalnok/költő hallgatói sem szembesülnek megoldandó (vagy megoldatlan) rejtvényekkel

⁴² A késő antikvitás irodalomkritikájában megjelenő ún. homéroszi kérdések (problémata) között sem szerepelnek, ezek ugyanis többnyire a cselekmény apróbb következetlenségeit tárgyalják.

⁴³ Stanley Fish „Interpreting the *Varioum*” c. esszéje nyomán „művelt” olvasónak (Fish-nél: *fit reader*) nevezném azt a befogadót, aki birtokában van a szöveg értelmezéséhez szükséges nyelvi kompetenciának és történeti háttérnek, megengedve, hogy a homéroszi eposzok több évezredes befogadás-történetében már „a szöveg értelmezéséhez szükséges nyelvi kompetencia és történeti háttér” is többszörösen áttételesen, interpretációk sokaságain át jut el hozzánk. Ld. Stanley Fish, „Interpreting the *Varioum*,” in Jane Tompkins, szerk., *Reader-Response Criticism: From Formalism To Post-Structuralism* (Baltimore: JHUP, 1980), 164-184. Elméleti álláspontom kidolgozásában nem vettem figyelembe az olyan „ártatlan” befogadókat, akik semmilyen ismerettel nem rendelkeznek (mondjuk) a görög mitológiáról vagy a trójai háború háttéréről: az ilyen olvasók számára néhány ponton óhatatlanul érthetetlen vagy rejtélyes lesz a homéroszi eposzok cselekménye.

⁴⁴ A gazdag iráni és óind rejtvény-hagyományhoz ld. a Pauly „Rätsel” címszavát. *Pauly's Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft* (Stuttgart: Metzler, 1920).

vagy rejtélyekkel.⁴⁵ A szellemi próbatétel motívuma természetesen nem ismeretlen ezekben az eposzokban, a legkézenfekvőbb példát talán Odüsszeusz kabát-tanmeséje nyújtja (xiv. 462-517), mindazonáltal úgy vélem, hogy az ilyen típusú történetek, azaz *ainos*ok esetében – akár az igazmondás burkolt, ám célzatos művészi formájaként,⁴⁶ akár a korai görög költészet egyik fő vonulataként⁴⁷ határozzuk meg ezt az elbeszélésmódot – a „próba” nem az előadott történet valamely homályos pontjának vagy részletének helyes értelmezésében (tkp. egy kérdésre adott helyes válaszban) keresendő, hanem abban, hogy a hallgató képes lesz-e a „készen kapott” értelmezés helyénvalóságát és érvényességét belátni.⁴⁸ Az *ainos* meghatározott közönséghez szóló, konkrét alkalomra készült „mese”,⁴⁹ míg az *ainigma* megoldása, amint azt Oidipusz esete is mutatja, az önálló gondolkodás (Szophoklésznál: γνῶμη) függvénye.⁵⁰ Az *ainos* és az *ainigma* közös etimológiai gyökerű, ám komplementer funkciójú elbeszélés-

⁴⁵ A „rejtvény” illetve „talány” lehetséges meghatározásaival kapcsolatban ld. Alan Dundes, *Analytic Essays in Folklore* (The Hague: Mouton, 1975), 95-102; Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology II* (New York: Basic Books, 1976), 22-24; Roger D. Abrahams, *Between the Living and the Dead* (Helsinki, 1980); Tzvetan Todorov, „A találás kérdése,” *Folcloristica* 6 (1982), 287-316. és Voigt Vilmos „Kisepikai prózaműfajok,” in Voigt Vilmos, szerk., *A magyar folklór* (Budapest: Osiris, 1998), 303-317. A „talányos” mese kifejezést mindazonáltal nem a szöveg kérdés-felelet sémáinak vagy elbeszélésmódjának strukturális meghatározottságai alapján, hanem inkább a befogadás szempontjából használom. A befogadás diakrón tapasztalatában a történet szereplője vagy értelmezője számára mindaddig rejtélyes vagy talányos a cselekmény (vagy annak egy része), amíg a szöveg által feltett vagy közvetetten sugallt kérdésekre választ kap (és könnyen meglehet, hogy soha nem kap választ). Ez utóbbi szempontból különösen érdekes az *Iliász* kezdetének nagy kérdése: „Τίς τ' ἄρ σφωε θεῶν ἔριδι ξυνέηκε μάχεσθαι;” (I. 8. Devecserinél: „És melyik égilakó uszította vizsálya a kettőt?”), amelyre *ρόγῳ*on megérkezik a válasz: „Λητοῦς καὶ Διὸς υἱός” (I. 9. „Létó s Zeusz fia”).

⁴⁶ Vö. Karl Meuli, „Herkunft und Wesen der Fabel,” in Thomas Gelzer, szerk., *Gesammelte Schriften* 2 kötet (Stuttgart: Verlag, 1975), 2:731-756. Meuli szerint az *ainos* „eine Kunstform der Wahrheitsrede” (743).

⁴⁷ Szemben a κλέος költészetével, vö. Gregory Nagy, *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past* (Baltimore: JHUP, 1997), 150. Ld. még: Hubert Cancik & Helmut Schneider, szerkk. *Brill's New Pauly. Encyclopaedia of the Ancient World* (Leiden: Brill, 2002) I. kötet, A-Ari: „ainos” címszó.

⁴⁸ Erre utal Hésziodosz is, amikor a következőképpen vezeti fel a sólyom és a csalogány meséjét: „Νῦν δ' αἴλου βασιλεῶσιν ἐρέω φρονέουσιν καὶ αὐτοῖς”. *Munkák és napok*, 202, kiemelés tőlem. Az *ainos* és a rejtvény (*ainigma*) különbsége a befogadás tapasztalatában tehát legalább részben megfeleltethető a Dundes által javasolt „proverb” és „riddle” közti megkülönböztetésnek: „in riddles the referent of the descriptive element is to be guessed whereas in proverbs the referent is presumably known to both the speaker and the addressee(s)”. Alan Dundes, *i. m.*, 108.

⁴⁹ Vö. Meuli, *i. m.*, uo.: „er [*ainos*] wäre vielmehr der diplomatischer Vermittler einer ganz speziellen, sozusagen akuten Wahrheit, die einen bestimmten Hörer in einem bestimmten Zeitpunkt unmittelbar treffen”. Ld. Aiszkülosz *Leláncolt Prométheuszát*, ahol Prométheusz éppen arra hivatkozva *nem* szö *ainigmá*kat, mert φίλοι (Trencsényi-Waldapfel fordításában: „barát”) közt van (609-611). Ld. továbbá Phoinix Meleagrosz meséjének bevezetését: „ἐν δ' ὑμῖν ἐρέω πάντεσσι φίλοις” (IX. 528, kiemelés tőlem). Vö. még Nagy, 1997, uo.: „The *ainos* is an affirmation, a marked speech-act, made by and for a marked social group. As we see from Pindar's traditional diction, the *ainos* restricts and is restricted by its audience. As a medium the *ainos* specifies listeners who have the following qualifications: the *sophoi* [...] the *agathoi* [...] the *philoí*”.

⁵⁰ Vö. *Oidipusz Király* 393-398.

típusok,⁵¹ a homéroszi eposzokban azonban furcsamód csak az előbbivel találkozhatunk: Homérosz egyszer sem használja az *ainigma* szót, sem az ugyancsak „rejtvényt” vagy „talányt” jelentő *grīphos* kifejezést.⁵²

A rejtvények, talányok vagy találós kérdések hiánya mellett érdemes megfigyelnünk, hogy a homéroszi hősök még az egyébként enigmatikus eseményeket sem fogják töprengésre-indító talányként vagy rejtvényként felfogni, illetve, amint már a thesszaloniki Eusztathiosz is rámutatott az *Iliász* egyik helyét tárgyalva: „a költő szokása, hogy csodajelek magyarázásakor csak azt választja ki, ami kifejezetten illik az alkalomhoz, a sok egyebet pedig mellőzi”.⁵³ Mi több, Homérosznál maguk a jóslatok sem enigmatikusak: a hősök gyakran egyértelműen elutasítják a különböző látnokok tanácsait, ám a jövődölések maguk soha nem okoznak értelmezési zavart.⁵⁴ A *Neküiában* Teiresziász „igaz/biztos dolgokat”⁵⁵ kíván közölni Odüsszeusszal, melyek elhangzása után a hős anyjáról kérdezve ugyancsak „igaz/egyenest beszédre” szólítja fel a látnokot.⁵⁶ Teiresziász távozását követően Odüsszeusz a következőképpen kommentálja az elhangzottakat: „így szólván elindult Hádész házába

⁵¹ Amint a proverbium és a rejtvény is komplementer műfajok és feltételezik egymást: [s]tructurally speaking, one is tempted to argue that the existence of one makes the presence of the other logically possible” (Dundes, *i. m.*, 109). Az *ainos* egyébként a Homérosz utáni időkben jelenthet „rejtvényt” is, vö. Wolfgang Schultz, *Rätsel aus dem hellenischen Kulturkreise* 2 kötet (Leipzig: J. C. Hinrichsche Buchhandlung, 1909, 1912). 1:28, 2:60-63.

⁵² Ezt figyelembe véve talán nem mellékes az a tény, hogy a Homérosz és Hésziodosz „vetélkedését” megörökítő *Certamenben* – és e mű nyomán szinte az összes későbbi Homérosz életrajzban – a látnok halála összefüggésben áll az íoszi gyerekek „találós kérdésével” vagy „rejtvényével” (νέων παίδων αἶνιγμα).

⁵³ Az eredetiben: „ἔθος γὰρ αὐτῷ [sc. τῷ ποιητῇ] ἐν ταῖς τῶν σημείων λύσει τὰ καιριώτερα μόνον ἐπιλέγεσθαι, τὰ δὲ πολλὰ παρεῖν”. Van der Valk, 1976, 1:343-344 (a magyar fordítást Ritoók Zsigmond fordításában közlöm: Arisztotelész, *Poétika* (Budapest: Matúra, 1997), 139. A szóban forgó helyen a második énekben Odüsszeusz által említett „nagy csodajelt” (μέγα σημεῖον) találjuk (II. 308), mely csak egyféle értelmezésben, Kalkhász interpretációja szerint válik jelentéssé. Az akhájok néma csodálkozása csupán ezt az értelmezést vezeti fel: önmagában semmivel sem járul hozzá a csodajel megértéséhez.

⁵⁴ Az elutasításra példa: I. 106-120. (Agamemnón és Kalkhász) vagy XII. 241-243. (Hektór és Polüdamasz). A jóslat elvetése mindkét esetben összekapcsolódik a rossz helyzetfelismeréssel és a tények végzetes „félreértelmezésével”. Homérosz egyébként ismeri az enigmatikus jövődöléseiről híres delphoi (püthói) jósdát, ám egyetlen futó utaláson kívül (viii. 75-84) nem tesz róla említést, és amint arra Parke és Wormell is rámutatott, ez utóbbi hivatkozás sem játszik komolyabb szerepet az eposzok fő cselekményében. H. W. Parke és D. E. W. Wormell, *The Delphic Oracle* 1. kötet *The History* (Oxford: Blackwell, 1951), 313.

⁵⁵ xi.96. „ὄφρα [...] τοι νημερτέα εἶπω”; 11. 137. A νημερτέα kifejezés a νη- negatív prefixum és a ἀμαρτάνω összetételéből származik, jelentése tehát tkp. „el nem hibázott/hibázható”, „csalhatatlan”, „igaz”, „biztos”.

⁵⁶ xi. 140. „ἄλλ’ ἄγε μοι τόδε εἰπὲ καὶ ἀτρεκέως κατὰλεξον” Az ἀτρεκέως határozószó összetétel: a privativum + τρέπω; jelentése tehát eredetileg „nem kifordítottan”, tkp. „igazan”, „pontosan”. Az idézett sor egyébként formulaikus, 17-szer fordul elő a homéroszi eposzokban (*Iliász*: 4; *Odüsszeia*: 13), ám csupán egyetlen másik alkalommal használatos jóslat kérésére (iv. 486).

Teiresziász lelke, miután elmondta az isten által elrendelt (tkp.: igaz – *θέσφατα*) dolgokat”.⁵⁷ A tárgyalt szövegrész szóhasználata már a jóslatokban bővelkedő korai görög irodalom más alkotásaival összehasonlítva is figyelemre méltó,⁵⁸ a hősi epika későbbi fejleményei, különösen pedig a szóban-forgó jelenet vergiliusi imitációja szempontjából azonban egyenesen kirívó. Aeneas fohászában méltó szentélyt ígér a cumaei Sibyllának, ahová a jósnő jövődöléseit (*sortes*) és misztikus kinyilatkoztatásait (*arcana fata*) helyezné.⁵⁹ A jóslat elhangzása után az epikus narrátor pedig így veszi fel a történet fonalát: „E szavakkal énekelte szentélyéből a cumaei Sibylla félelmetes kétértelmű/homályos jóslatait (*ambages*) [...] homályba burkolva az igazságot (*obscuris vera involvens*)”.⁶⁰ Az enigmatikus jóslat toposzát felelevenítve a vergiliusi elbeszélő egyértelműen elhatárolódik a jövődölés homéroszi mintáitól.

A határozottan nem-talányos cselekményvezetést a homéroszi jellemek „beágyazottsága” vagy „determináltsága” egészíti ki. A legegyszerűbb megközelítésben: Homérosz minden szereplőjét jellemzi nevével, foglalkozásával vagy a (szűkebb vagy tágabb) közösségben betöltött szerepével (szolga, feleség, fejedelem, halandó, stb.), ám sok esetben az általa végzett cselekvéssel is (a pásztor pásztorkodik, a fejedelmek harcolnak, vagy otthon élvezik az életet, stb). A közölt információ mennyisége és minősége természetesen az adott szereplő jelentőségének megfelelően változik – Akhilleusz, Odüsszeusz, de az eposzok „kisebb” hősei is igen összetett, dinamikus jellemek –, ám még a legjelentéktelenebb karakterek megjelenítéséhez is szükséges valamiféle „minimális determináció”. A jellemábrázolás eme követelményeit olvashatjuk ki az Odüsszeusz nevére kíváncsi Alkinoosz beszédéből is, ahol a név illetve a névadás az individuum magánéleti és közösségi helyzetét,

⁵⁷ 11.150-151. „ὥς φημίνη ψυχὴ μὲν ἔβη δόμον Ἀΐδος εἴσω / Τειρεσίαο ἄνακτος, ἐπεὶ κατὰ θέσφατ’ ἔλεξεν”. *Lexicon des Frühgriechische Epos* (Bruno Snell, szerk., Vandenhoeck and Ruprecht, Göttingen, 1955-) – „bestimmt”.

⁵⁸ Ld. pl Hérodotosz történetírói munkásságát, ahol a jóslatok, s azok értelmezése központi kérdés (pl. *A görög-perzsa háborúk* I. 62).

⁵⁹ *Aeneis* VI. 70-72.

⁶⁰ *Aeneis* VI. 98-100. „*Talibus ex adyto dictis Cumae Sibylla / horrendas canit ambages [...] / obscuris vera involvens*”.

és közvetetten morális integritását is garantálja,⁶¹ és jól példázza a jelentéktelen szereplők determinációját a Diomédész által megölt és az *Iliász*ban csupán ezen az egyetlen helyen említett „filantróp” Axülosz hét soros bemutatása.⁶² Az *Iliász* és az *Odüsszeia* világában nem érdekesek az ismeretlenek, a „valakik” vagy a „senkik”:⁶³ míg (a hősi epikával egyformán ősi tradíciót folytató) Pindarosz bátran felteszi a kérdést: „Mi az, hogy valaki? Mi az, hogy senki?” (τί δέ τις; τί δ’ οὐ τις;),⁶⁴ Homérosz nem csupán a határozatlan névmást, de az individuumokat jelölő általános főneveket (férfi, nő, gyerek, öreg) sem szívesen használja önállóan, determinánsok nélkül.⁶⁵

A homéroszi cselekményvezetés és jellemábrázolás eme sajátosságait részben a formuláris nyelv konkretizáló tendenciájával és az elbeszélés ebből származó tematikus korlátozottságával magyarázhatjuk.⁶⁶ Az *Iliász* és az *Odüsszeia* nyelvezete – a szintűgy szájhagyományozó eredetű korai nyelvemlékekhez (így pl. a Védákhoz vagy a korai germán hősköltészethez), illetve a korunkban is működő orális kultúrák verbális műalkotásaihoz hasonlóan – konkrét és funkcionális, és ez nem csupán a dolgok és személyek, valamint a mindennapi cselekvések megnevezésére, hanem a lelki és gondolati folyamatok ábrázolására is jellemző.⁶⁷ Homérosznál a „kétségbeejtő problémák” valóban *kétségbe* ejtenek: a hősök soha nem azon morfondíroznak: *mit* tegyenek, inkább az érdekli őket, hogy a rendelkezésükre

⁶¹ viii. 552-554. Devecserinél: „Áruld el nevedet, min apád meg anyád szava hívott / és kik a városodat lakják s körülötte lakoznak. / Mert olyan ember nincs, akinek neve semmi ne volna, / sem hitvány, se nemes [ἔσθλος, tkp. derék], miután már megszületett, mert / néki, ha megszülték, a szülők nevet adtak azonnal”.

⁶² VI. 12-19.

⁶³ Az Irene de Jong által elemzett ún. *tis*-beszéd (tis-speeches), amelyekben a narrátor valóban „ismeretlenekre” utal, véleményem szerint bevett személytelen illetve általánosító fordulatok. Irene J. F. De Jong, „The voice of anonymity: tis-speeches in the Iliad,” *Eranos* 85 (1987), 69-84.

⁶⁴ *Pythia* VIII. 135

⁶⁵ Ezzel kapcsolatban ld. „ΔΙΟΜΗΔΗΣ ΑΠΑΛΛΑΜΝΟΣ Megjegyzések az *Ilias* egy hasonlata kapcsán” című tanulmányomat: *Antik Tanulmányok* 49 (2005), 5-21.

⁶⁶ Ezzel kapcsolatban ld. többek között Eric A. Havelock, *Preface to Plato* (Cambridge: Belknap, 1963).

⁶⁷ Vö. Russo és Simon, „Homeric Psychology and the Oral Epic Tradition,” in J. Wright, szerk., *Essays on the Iliad. Selected Modern Criticism*. (Bloomington: Indiana UP, 1978). A homéroszi pszichológia kutatóinál e tekintetben nagy az egyetértés az oraliták és az orális hipotézist elvetők közt, E. R. Dodds, *i. m.*, 32-33; Hermann Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums* (München: Beck, 1957), 108; Bruno Snell, *Die Entdeckung des Geistes* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1978), 1-29; ld. továbbá Joachim Boehme, *Die Seele und das Ich im Homerischen Epos* (Berlin: Teubner, 1929); utóbbi recenzióját Snell tollából: *Gnomon* 8 (1931), 74-86; s végül: E. L. Harrison, „Notes on Homeric Psychology,” *Phoenix* 14 (1960), 63-80.

álló alternatívákból mit választhatnak.⁶⁸ A szájhagyományozó eredetre való hivatkozás azonban önmagában nem elegendő: még a legradikálisabb anti-Arisztotelianus oralista sem állítaná, hogy a homéroszi cselekmény (műhosz) és jellemek (éthosz) kizárólag a nyelvezettől (lexis) függenek. A rejtvényfejtő vagy talánymegoldó gondolkodás ábrázolására alkalmatlan, tradicionálisan konkrét nyelvezet fontos eszköze ugyan a nem-talányos cselekményszövének és a determinált jellemábrázolásnak, ám semmiképpen nem előfeltételezi ezeket. Tény, hogy a formuláris nyelv az énekmondó hallgatóságát is befolyásolja, és gyanítható, hogy a dalnok és a közönség szoros kölcsönhatásán alapuló előadás-hagyomány történeti folytonosságát sem az „egyéni fantázia” szárnyalása, hanem a hagyományos értelmezésekhez való ragaszkodás garantálta, mindez azonban egyáltalán nem zárja ki, hogy az énekmondó rejtélyes vagy talányos elemekre építse, vagy ezekkel tegye változatossá a cselekményt, illetve, hogy ismeretlen szereplőket mutasson be.⁶⁹ Calvert Watkins mutatott rá, hogy számos, a homéroszi eposzokhoz hasonlóan orális eredetű és hagyományos nyelvezetű korai Indo-Európai szöveg stílusa szándékosan homályos, mi több, a célzatosan zavaros, csak a beavatottak számára érthető fogalmazásmód sok esetben a költő mesterségbeli tudásának védjegye.⁷⁰ Az igazság költői beszédbe rejtése és a költő ebből

⁶⁸ A legkézenfekvőbb példák a μερμηρίζω igét használó „töprengések”: Akhilleusz morfondírozása az első énekben (kardot rántson-e vagy „csitítsa haragját” I. 188-192); vagy Odüsszeusz tétovázása (miképpen közeledjen Nauszikaához, vi. 141-144). A problémamegoldó gondolkodás epikus ábrázolásában tehát ugyanolyan meghatározó szerepet játszik a hagyományos nyelvezet és cselekményszerkesztés, mint az eposz többi témájának (a csata- vagy lakomajelenetek, stb); nem véletlen, hogy Walter Arend 1933-ban éppen a döntéshelyzetekben használt μερμηρίζω ige példájával szemlélteti az eposz egyik legradicionálisabb szintjét képező tipikus jelenetek működését.

⁶⁹ Gyanítható, hogy a homéroszi közönség számára nem jelenthetett különösebb nehézséget Meleagrosz haragjának indoklása, jóllehet az eposz csak burkoltan utal az Atalanté-epizódra (IX. 553-568). Ugyanígy említhetjük a *Neküia* azon részét, ahol – Odüsszeusz meséjéből – Aiász halálának minden körülményét megismerjük, csupán azt nem, hogy a hős öngyilkosságot követett el (xi. 541-567). Az odüsszeuszi mese „hiányosságai” ellenére Homérosz közönségének nem lehetett rejtély Aiász halála: a hős öngyilkosságának hagyományát jól ismerők számára inkább annak az értelmezése jelentett intellektuális kihívást, hogy az eposz főhőse miért hallgatja el ezt a lényeges eseményt. Talán erre céloz Longinosz is, amikor „minden beszédnél fenségesebbnek” tartja Aiász hallgatását (ἡ τοῦ Αἰάντος ἐν Νεκυίᾳ σιωπὴ μέγα καὶ παντὸς ὑψηλότερον λόγου) D. A. Russel, szerk., 'Longinus', *On the Sublime* (Oxford: Clarendon, 1964), § 9. 2-3.

⁷⁰ Calvert Watkins, *i. m.*, 176.

következő *vatesi* szerepvállalása a görög irodalomban már Hésziodosznál megjelenik, Homérosznál azonban hiába keressük a toposzt.⁷¹

A helyzetet árnyalandoó érdemes azt is megjegyeznünk, hogy Homérosz az eposzok számos kitüntetett helyén közvetetten problematizálja a cselekményvezetés és a jellemábrázolás fent tárgyalt jellemzőit. Patroklosz halála esetében például szinte lehetetlen eldöntenünk, ki a felelős: Akhilleusz, Nesztór, Szarpédón, Hektór, Euphorbosz, Zeusz vagy Apollón? Az elbeszélés alapján azonban fel sem tesszük e kérdést, hiszen a felsoroltak közül bárki, sőt, akár az egész névsor is kijelölhető, elképzelhetetlen azonban, hogy a halálesetért ne okoljunk valakit. Homérosz tehát a végsőig kihasználja a hagyomány adta lehetőségeket, a „véletlen” kiszűrésével azonban nem annyira megosztja, mintsem megsokszorozza a felelősséget, ezáltal mintegy megerősítve a hős bukásának szükségszerűségét.⁷² A költői eszközök ugyanilyen kreatív használatának lehetünk tanúi a Küklópeiában, ahol a Küklópsz Odüsszeusz *nevére* kíváncsi (hogy vendégajándékot adhasson), s ez lehetőséget nyújt a hősnek az adott helyzetben életmentő szójátékra. Odüsszeusz tudja, hogy a Küklópsz feltétlenül elhiszi, hogy „híres neve” (ὄνομα κλυτός, ix. 364), „Senkise”, *egyvalakire* (tehát egy konkrét személyre) utal, mivel tisztában van vele, hogy a Küklópsz nyelvhasználatában a „senkise” alternatívája soha nem a determinánsok nélküli, önálló használatú határozatlan névmás („valaki”, tkp. egy „ismeretlen”, „X”), hanem (mondjuk) a „vendég/idegen” (ξείνος), vagy a valamilyen konkrét (és indokolt) cselekvés kapcsán vagy valaki(k)hez képest használatos határozatlan névmás lenne.⁷³ Odüsszeusz gyakorlatias zsenije „Senkise” kitalálásában mutatkozik meg a legfényesebben: a hős talán még alkotójánál is tudatosabban használja ki a determinált jellemekből adódó lehetőségeket.

⁷¹ Ld. a *Theogonia* prooimionját. Homérosznál a szóban forgó hésziadoszi sor (*Theogonia* 37) kizárólag a jóstudás leírásaként szerepel (I. 70).

⁷² Ld. Richard Janko, *The Iliad: A Commentary*. szerk. G. S. Kirk 4. kötet (Cambridge: CUP, 1985-1993). 3-6. Vö. még E. R. Dodds, *i. m.*, 19. Dodds jegyzetében Lévy-Bruhlre hivatkozik.

⁷³ Ld. fentebb.

A fenti két példára kitűnően alkalmazható Adam Parry híres tézise, amely szerint „Homérosz arra használja a hosszú költői tradíciótól örökölt epikus nyelvet, hogy meghaladja ezt a tradíciót”.⁷⁴ Parry Akhilleusz beszédén szemléltette a homéroszi újító szellemet, a Patroklosz halálával kapcsolatos túldetermináltság és „Senkise” esete azonban ugyanilyen jól mutatja, hogy az eposzok a hagyományos nyelvezetet használó, ám a hagyományt önálló, egységes művészi koncepció szerint alakító (ha úgy tetszik, meghaladó) művész(ek) alkotásai. Mindezek alapján úgy vélem, hogy a nem-talányos cselekményszerkesztés és a jellemek determinációja olyan tudatos alkotói döntés eredménye, mely a fent említett homályos stílusú, a közönség egy részét kizáró költői tradíció elutasításán alapul. E poétikai elv konkrét megvalósításában természetesen segíti a költőt a végletesen konkrét és funkcionális epikus műnyelv, és – műalkotásról lévén szó – korántsem biztos, hogy a megvalósítás hibátlan,⁷⁵ megdöbbentő azonban az a következtetés, ahogy Homérosz a *kézzelfogható* dolgokkal és *ismert* személyekkel kapcsolatos cselekedetet *motiválja*.⁷⁶ Amint Bruce Karl Baswell rámutatott, az egész *Iliász* felfogható az okok hosszú láncolatának: a költő a cselekmény minden pontján minden történést közvetlenül indokol.⁷⁷ Baswellhez hasonlóan (E. R. Dodds és közvetve Lévy Bruhl nyomán) Richard Janko is felhívja a figyelmet arra, hogy: „[s]oha nem találkozunk olyan célzással, hogy egy furcsa vagy jelentős esemény a véletlen műve lenne. Homérosz nem ismeri ezt a kifejezést, de magát a fogalmat sem”. A magam részéről csupán Janko utóbbi állítását vitatnám: feltételezem ugyanis, hogy Homérosz a véletlen mellett számtalan olyan dolgot ismer, amelyeknek okát vagy következményeit nem képes belátni (így pl. az unalmat is), ám szándékosan tartózkodik attól, hogy említse vagy a

⁷⁴ Adam Parry, „The Language of Achilles,” *Transactions of the American Philological Association* 87 (1956), 6: „Homer uses the epic speech a long poetic tradition gave him to transcend the limits of that speech”.

⁷⁵ Vö. *Ars Poetica* 359: *Quandoque bonus dormitat Homerus*.

⁷⁶ Az egyes karakterek illetve cselekmények motivációjának mértéke természetesen eltérhet, ez főleg a hagyomány közismertségétől függ. Ld. De Jong, 1987, 91-96.

⁷⁷ Bruce Karl Baswell, „Mythological Innovation in the *Iliad*,” *CQ* 21 (1971):1, 16-26: „Let it suffice to say that the whole *Iliad* is a long *catena* of causes, so that at any stage of the action we can almost always find an immediate cause for any event. [...] The source of Homer’s causal reasoning lies, then, in the demands of his narrative art”. B. szerint a homéroszi „racionalitás” előkészíti a terepet az ión filozófiának.

cselekménybe foglalja őket.⁷⁸ A bizonytalanság eme tudatos elkerülését vélhetjük felfedezni abban, ahogy Homérosz még a nehezen indokolható cselekvéseket, így például a bolyongást is könnyen megnevezhető okokra és célokra vezeti vissza: az eposzokban az egyébként tökéletesen idegen hajósoknak is csak a következő eldöntendő kérdés tehető fel: „Kik vagytok? [...] dolgotok is van-e, vagy csak amúgy vaktába bolyongtok, / mint a kalóznépség?”, *tertium non datur*.⁷⁹

A homályos, „profetikus” költői hagyományt elutasító önálló homéroszi poétika létét bizonyítja az *Iliász* és az *Odüsszeia* különleges kanonikus státusa és az eposzok pedagógiai funkciója is. A homéroszi eposzokat és az ún. epikus Ciklust megkülönböztetve Jasper Griffin az utóbbi költemények számos olyan (stilisztikai és tematikus) sajátosságára hívja fel a figyelmet, amelyek elképzelhetetlenek lennének a biztos kifejezésmódra és mindig motivált cselekményre törekvő Homérosznál: a ciklikus eposzok az *Iliász*hoz és az *Odüsszeiá*hoz képest túlságosan is nagy szerepet tulajdonítanak a fantasztikumnak, a csodáknak, a próféciáknak, banális és repetitív stílusuk pedig sok esetben pontatlan fogalmazással jár együtt.⁸⁰ Ugyanígy: a homéroszi kifejezésmód és poétika fent tárgyalt sajátosságaira vonatkozó reflexiót vélünk felfedezni abban, ahogy a homályos fogalmazásmódjáról híres Pindaros elhatárolódik Homérosztól, illetve kisajátítja a homéroszi hagyományt.⁸¹ Végül érdemes észben tartanunk azt is, hogy az *Iliász*ban és az *Odüsszeiá*ban következetesen véghezvitt költői program következtében a homéroszi eposzok az európai kultúra történetében egyedülálló módon az enciklopédikus tudás tárházaként, Hellász iskolájaként funkcionáltak, s ezt a szerepüket igen hosszú ideig fentartották az írásbeliség elterjedése és az ehhez szorosan

⁷⁸ Ld. Richard Janko, *uo.* Menelaosz Peiszandrosz holtteste felett dicsekedve használja ugyan a κόπος kifejezést, de ez itt nem „unalmat”, hanem „telítettséget”, „valamivel való betelést jelent, és a „háborúval betelni nem tudó”, ἀκόρητοι, trójaiakhoz képest értelmezendő (XIII. 636-640). A τύχη mint „szerencse” vagy véletlen fogalma ismeretlen a homéroszi eposzokban; a τυγχάνω ige jelentése „találni”, esetleg „megtörténni”.

⁷⁹ iii. 70-73.; ix. 252-254.

⁸⁰ Jasper Griffin, „The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer,” *The Journal of Hellenic Studies* 97 (1977), 39-53. Ld. még Hainsworth, „The Criticism of an Oral Homer,” *The Journal of Hellenic Studies* 90 (1970), 90-98.

⁸¹ Ezzel kapcsolatban ld. Gregory Nagy *Pindar's Homer* c. művét. (hivatkozás a 47. jegyzetben)

kapcsolódó platóni kritika ellenére is.⁸² A soha nem múltó hírt (κλέος) és a hazatérést (νόστος) tematizáló költészet egyúttal az ismert és megismerhető dolgok és tettek költészete, amely – Arisztotelész *Metafizikájának* kifejezéseit kölcsönvéve – az *energeiát*, a tényleges megvalósulást, nem pedig a *dünamiszt*, a pusztá lehetőséget, választja tárgyának.⁸³

Jelen tudásunk szerint tehát feltételezhető, hogy a formuláris nyelv adta lehetőségekre és kötöttségekre építő, és a cselekmény valamint a jellemábrázolás szintjén is szembetűnő sajátos homéroszi ábrázolásmód már a korai görög kulturális közegben garantálta az *Iliász* és az *Odüsszeia* különlegességét. Meggyőződésem továbbá, hogy e jellemzőkből származtatható az eposzi elbeszélés Auerbach által tételezett hézagmentessége, mely tézis (fontos kiegészítésekkel) továbbra is megállja a helyét. Bármennyire is magától értetődőnek és szükségszerűnek tűnhet azonban számunkra a homéroszi elbeszélés hézagmentessége, az eposzok befogadás-története óva int az általánosítástól: a Kr. e. 500-as években megjelenik az első allegorizáló értelmezés, amelyet már az antikvitásban számos hasonló (neopüthagoreus vagy neoplatonikus) olvasat követ.⁸⁴ Az allegorikus hagyomány kétségkívül fontos szerepet kap a dolgozatomban tárgyalt szövegek némelyikében, az oralista megközelítéshez hasonlóan azonban csak egy az elmúlt két és félezer év számtalan Homérosz-interpretációja közül, melyek egy része a hős epika fejlődésében is regisztrálható. Értekezésemben e fejlődés egyik fontos részével és a Homérosz-interpretációk egy jelentős csoportjával foglalkozom, mindenképpen szükséges tehát, hogy vizsgálatomat az *Iliász* és az *Odüsszeia* néhány olyan konkrét jellegzetességére szűkítsem le, amelyek az eposzokról való jelenlegi felfogásunkban és az elmúlt korok olvasataiban is komoly szerepet játszottak. Ilyen, az interpretációk túlnyomó részében fontos jellegzetességnek tekinthetjük a homéroszi hasonlatokat illetve az

⁸² Eric A. Havelock, *i. m.*, 94-95, *passim*.

⁸³ Vö. *Metafizika* 1048a26.

⁸⁴ Ezek átfogó áttekintéséhez ld. Robert Lamberton, *Homer the Theologian. Neoplatonist Allegorical Reading and the Growth of the Epic Tradition* (Berkeley: University of California Press, 1986)

ismétléseket, mely állandó eposzi kellékek ráadásul szerencsés módon szemléltetik a cselekményszerkesztéssel és a jellemábrázolással kapcsolatos fenti megállapításainkat is.

Már az antik irodalomkritikusok is felfigyeltek a homéroszi hasonlatok végletesen konkrét és motivált, „bensőséges” világábrázolására,⁸⁵ melyért, úgy vélem, a szájhagyományozó költészet parataktikus stílusa mellett a homályos stílust kirekesztő homéroszi poétika is felelőssé tehető.⁸⁶ Más szájhagyományozó eredetű nyelvmélekek (pl. *Rgvéda*, korai görög kardalköltészet) hasonlataihoz képest az *Iliász* és az *Odüsszeia* hasonlításainak cselekménye meglepően világos és egyértelmű,⁸⁷ mi több, amint Leonard Muellner rámutatott, és újabban jómagam is megpróbáltam bizonyítani, még a számunkra látszólag következtelen, rendhagyó vagy egyenesen érthetetlen hasonlatok is hagyományos elemekből, a homéroszi közönség számára magától értetődő és bevett motívumokból épülnek fel.⁸⁸ A *tertium comparationis* (azaz: a hasonlított és a hasonló közötti megfeleltetés alapja) lehetőséget ad az olvasónak/hallgatónak némi (korlátozott) spekulációra, ám az eredeti befogadói szituációra, de a modern kor olvasóira sem elsődlegesen az elbeszélés és a hasonlat (vagy azok egyes pontjai) közötti szoros megfeleltetés igénye jellemző.⁸⁹ A megjelenített témák és a hasonlatoknak az elbeszéléshez való viszonya alapján az epikus narratíva egyik önálló, leginkább az *ainosz*hoz rokonítható alműfajaként foghatjuk fel ezeket a képeket,⁹⁰ amit a hagyományos elemek és a tipikus jelenetek sajátos kezelése mellett jellegzetes, attikai formákban bővelkedő szókészletük is bizonyít.⁹¹

⁸⁵ Ld. Arisztarkhosz jegyzetét a XVI. 364-hez: ὁ γὰρ "Ὅμηρος ἀπὸ τῶν γινωσκομένων πᾶσι ποιεῖται τὰς ὁμοιώσεις, azaz: „Homérosz ismert dolgokból alkotja meg minden hasonlatát”. Vö. még Carrol Moulton, „Similes in the *Iliad*,” *Hermes* 102 (1974): 3, 381-397. „Similes demand a firm anchoring in concrete detail” (386). és Hermann Fränkel, *Die Homerischen Gleichnisse* (Vandenhoeck and Ruprecht, 1957) 44.

⁸⁶ Disszertációmban homéroszi hasonlaton mindig az *apodosis*-szal (mint...) és többnyire egyértelmű *antapodosis*-szal is (... így/ugyanígy ...) rendelkező homéroszi tropusokat értem.

⁸⁷ J. Gonda, *Remarks on Similes in Sanskrit Literature* (Leiden: Brill, 1949) és Albert Cook, „Visual Aspects of the Homeric Simile in Indo-European Context,” *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 17 (1984), 39-59.

⁸⁸ Leonard Muellner, „The Simile of the Cranes and Pygmies: A Study of Homeric Metaphor,” *Harvard Studies in Classical Philology* 1990 (93), 59-101. Péti Miklós, *i. m.* (hivatkozás a 65. jegyzetben)

⁸⁹ Chapman esetében látjuk majd, hogy a kora-modern olvasatok esetében ez nem mindig igaz.

⁹⁰ F. W. Householder és Gregory Nagy, *Greek. A Survey of Recent Work* (Hague: Mouton, 1972), 22skk.

⁹¹ G. P. Shipp, *Studies in the Language of Homer* (Cambridge: CUP, 1972) és cáfolata in Leonard Muellner, *uo.*

Az ismétlésekkel kapcsolatban Milman Parry munkássága óta bevett szokás a homéroszi eposzok szájhagyományozó eredetére hivatkozni, jó néhány szerző azonban Parryvel ellentétben tudatos művészi koncepciót vél felfedezni az epikus műnyelv több szintjén is megfigyelhető jelenség mögött.⁹² Különösen igaz ez a személyekhez és személynevekhez kapcsolódó állandó díszítő jelzőkre (pl. sokattűrt Odüsszeusz, gyors lábú Akhilleusz, stb.), melyek rendhagyó vagy (Parry kifejezésével élve) irracionális használatában (pl. ἀμύμονος Αἰγίσθοιο, 1.29, stb) a legszembetűnőbb, ahogy a költő/énekmondó a hagyományos nyelvezet technikai kötöttségein belül határozott esztétikai hatásra is törekszik.⁹³ Jelen szempontunkból csak mérsékelten fontos a rutinszerű és az esztétikailag is jelentős ismétlések megkülönböztetése, a jellemek fent tárgyalt determinációjához ugyanis mindkét típus egyformán hozzájárul. Az egyes szereplők újra és újra előkerülő attribútumaitól kezdve (pl. Aiász az ún. „toronypajzzsal” – VII. 220, XI. 486, XVII. 129) az ismétlődő beszédek át egészen a jelentéktelenebb szereplők általános minősítéséig (pl. a „szorgos gazdasszony” ὀτρυνῇ ταμίη – VI. 381) Homérosz az ismétlésekkel (is) biztosítja az eposz szereplőinek ismertségét, s amint arra Ahuvia Kahane vizsgálatai alapján is következtethetünk, a jellemek ilyenforma azonosítása bizonyos kitüntetett esetekben (így Odüsszeusznál, az ἀνὴρ szó ismétlődései kapcsán) igen összetett módon, egy-egy szó speciális alakjának és a hexameteres soron belüli pozíciójának ismétlődésében is megjelenhet.⁹⁴

Az alábbi elemzésekben tehát elsősorban a szövegek retorikai dimenzióját, s azon belül is a párhuzam és az ellentét két fontos kellékét, a hasonlatokat és az ismétléseket vizsgálom. Céлом természetesen nem saját elméleti előfeltevéseim számonkérése a több száz

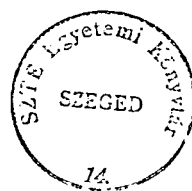
⁹² Pl. Steven Lowenstam, *The Scepter and the Spear. Studies on Forms of Repetition in the Homeric Poems* (Boston: Rowman and Littlefield, 1993); Paolo Vivante, *The Epithets in Homer. A Study in Poetic Values* (New Haven: Yale UP, 1982), stb.

⁹³ Anne Amory Parry, *Blameless Aegisthus: A Study of ἀμύμων, and Other Homeric Epithets*. *Mnemosyne*, Supplementum 26; Steven Lowenstam, *i. m.*, 38-57.

⁹⁴ Ahuvia Kahane, *The Interpretation of Order. A Study in the Poetics of Homeric Repetition* (Oxford: Clarendon, 1994), 58-67.

éves szövegeken, inkább annak kiderítése, hogy a tizenhatodik-tizenhetedik század szerzői miként értelmezték ezeket a homéroszi eposzi kellékeket, s értelmezéseik mennyiben befolyásolták az angol nyelvű epika és irodalomkritika alakulását. E szóképek illetve alakzatok tanulmányozása továbbá azért is fontos tanulságokkal szolgálhat, mivel a hősi epika további fejlődésében meglehetősen eltérő karriert futottak be: míg a hosszú hasonlatok minden eposz kötelező kellékévé váltak, az ismétlések (talán a díszítő jelzők kivételével) korántsem ennyire népszerűek.⁹⁵ Mielőtt azonban megvizsgálom, hogyan jelenik meg az *Iliász* és az *Odüsszeia* formuláris nyelve az angol reneszánsz fordításművészetében, s hogy mit köszönhet a homéroszi hasonlatoknak és ismétléseknek a kora újkori angol elbeszélő költészet, fontos, hogy áttekintsem a tizenhatodik-tizenhetedik századi angol poétikaszerzők különböző állásfoglalásait eme költői eszközökkel, és általában a homéroszi epikával kapcsolatban.

⁹⁵ Ez természetesen nem igaz a Homéroszt explicite imitáló Vergiliusra.



2. Homérosz-értelmezések a kora modern poétikákban

A kora újkor angol poétikaszerzői – itáliai és francia kortársaikhoz hasonlóan – az eposzt tartották a legnemesebb műfajnak, s ezt akár az arisztotelészi *Poétika* egyértelműen a tragédiát előnyben részesítő megállapításaival szemben is fenntartották.¹ A hőskölteményt már általános dimenziói és nagyszabású cselekménye miatt is vonzóbbnak találhatták a tragédiánál a reneszánsz irodalomkritikusai, noha a puszta méretnél fontosabb volt, hogy a (többnyire szükségszerű) vétséggel (*hamartia*) sújtott tragikus hőshöz képest az eposz főszereplőit valamilyen erény tökéletes megjelenítőjeként, egy ideál megtestesüléseként fogták fel. A kora újkori műfajelméletek szerint tehát az eposz régmúlt korok fejedelmeinek, hercegeinek vagy egyéb nemes embereinek híres tetteit örökítette meg – ezért gyakran „történeti költészetnek” is nevezik – a kortárs (16-17. századi) fejedelmek, hercegek, vagy egyéb nemes emberek épülésére.² A formai és tartalmi kritériumok mellett megjelenő etikai-pedagógiai megfontolásokat főként az epideiktikus retorika korabeli jelentőségével magyarázhatjuk: amint O. B. Hardison mellett (többek között) Brian Vickers is rámutatott, mind a klasszikus, mind a kortárs epika reneszánszkori befogadásában döntő szerepet játszott a dicséret és a feddés retorikáján alapuló értelmezési hagyomány. Az utóbbi szerzőtől idézve:

There is a one-to-one correlation between character and virtue, which means that the Renaissance reader was accustomed, in theory at least, to seeing each character not as a complex, autonomous personality but as an illustration of a virtue; [...] Secondly, it could mean that the Renaissance reader saw only the virtue represented in a character, looked through him, as if using an X ray, to the moral quality and ignored other, less essential aspects of his or her behavior. [...] Both the theory and practice of Renaissance epic, then, encouraged an analysis of human behavior, under the banner of praise and blame, into individual virtues.³

A műfajelmélet erős etikai-pedagógiai orientációja folytán a homéroszi eposzok vagy az *Aeneis* és imitációi mellett akár az olyan (prózában írt) történeti művek vagy a

¹ O. B. Hardison, Jr., *The Enduring Monument: A Study of the Idea of Praise in Renaissance Literary Theory and Practice* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1962), 70-71; *Poétika* 61b27-62b19.

² Andrew Fichter, *Poets Historical. Dynastic Epic in the Renaissance* (New Haven: Yale UP, 1982), 1-23.

³ Brian Vickers, „Epideictic Epic in the Renaissance,” *New Literary History* 14 (1983): 3, 522-523.

hellenisztikus románcok is „hősi költeménynek” minősültek, mint a *Cyropaedia* vagy az *Aithiopika*.⁴ Az *Iliász* és az *Odüsszeia* persze az epideiktikus retorika rendszere szerint is a műfaj két legkiválóbb alkotásának számított, presztízstől jól mutatja a reneszánsz angol poétikákban rendre előkerülő késő-antik Nagy Sándor anekdota, amely kora újkori szerzők számára több szempontból is paradigmátikus elbeszélésként funkcionált. A történet 16-17. században népszerű plutarkhoszi változata szerint Nagy Sándor olyan becsben tartotta az *Iliászt*, hogy Arisztotelész által „javított” kiadását (Ἀριστοτέλους διορθώσαντος) magával vitte ázsiai hadjáratára, és törével együtt párnája alatt, majd a menekülő Dareiosztól zsákmányolt díszes, nádból készült ládában tartotta (a tkp. „szekrénykiadás – „ἐκ τοῦ νάρθηκος”).⁵ Az anekdotát Puttenhamtól kezdve, Lodge-on, Spenserén, és Webbe-n keresztül egészen Sidney-ig szinte minden fontosabb poétikai traktátusban megtalálhatjuk, s nem meglepő, hogy az ornamentika iránt olyannyira fogékony korszak szerzőinek nagy része fontosabbnak tartja a kiadást tároló láda említését („jewel coffer” – Puttenham; „little coffer of silver” – Spenser; „curious closett” – Lodge), mint a homéroszi eposzok szövegének (a költemények hagyományozása szempontjából talán érdekesebb) arisztotelészi „javítását”, amelyről egyik szövegben sem esik szó.⁶ A homéroszi eposzok (és általában a költészet) értékét példázó láda motívum mellett e szövegekben Nagy Sándor személye mintát nyújt a költőkkel kapcsolatos helyes uralkodói/mecénási magatartáshoz, és precedensként garantálja a költészet gyakorlati-pedagógiai hasznát is.⁷ A plutarkhoszi anekdota ilyesforma felhasználása

⁴ Ld. pl. Sidney véleményét a *Defence of Poesie*-ban: „For Xenophon who did imitate so excellently as to give us *effigiem iusti imperii* – the portraiture of a just empire – under the name of Cyrus, as Cicero saith of him, made therein an absolute heroical poem. So did Heliodorus, in his sugared invention of that picture of love in Theagenes and Charikleia. And yet both these wrote in prose”. A *Költészet védelmének* a továbbiakban a véleményem szerint a legjobb szöveget közlő Gavin Alexander szerkesztésében (*Sidney's 'The Defence of Poesy' and Selected Renaissance Literary Criticism* (London: Penguin, 2004)), „*Sidney*” rövidítéssel és oldalszámokra hivatkozva idézem: ez esetben *Sidney*, 12.

⁵ Plutarkhosz, *Alexandrosz*, 7-8; 26.

⁶ Puttenham és Lodge szövegét (a továbbiakban is) Gregory Smith antológiájából idézem: Gregory Smith, szerk., *Elizabethan Critical Essays* 2 kötet (Oxford: Oxford University Press, 1904), 1:65; 2:17. Spenserhez ld. E. K. jegyzetét az „October” ekloga 65. sorához. A dekoráció és ornamentika kérdéséhez a reneszánsz képzőművészetben ld. Malcom Bull, *The Mirror of the Gods: Classical Mythology in Renaissance Art* (London: Allen Lane, 2005), *passim*.

⁷ Vö. pl. *Sidney*, 37: „poetry is the companion of the camps”.

már 1531-ben, Sir Thomas Elyot leendő államférfiaknak szóló és költészettel csak érintőlegesen foglalkozó művében megjelenik:

For by the reading of his [Homer's] work called *Iliados*, where the assembly of the most noble Greeks against Troy is recited with their affairs, he [Alexander the Great] gathered courage and strength against his enemies; wisdom and eloquence for consultations; and persuasions to his people and army. ¶ And by the other work called *Odysea*, which recounteth the sundry adventures of the wise Ulysses, he, by the example of Ulysses apprehended many noble virtues, and also learned to escape the fraud and deceitful imaginations of sundry and subtle crafty wits.⁸

Elyot az epideiktikus retorikai hagyomány alapján, a reneszánsz poétikák bevett toposzainak megfelelően értelmezi a homéroszi epikát: a költeményeket és szereplőiket erények tárházaként illetve megtestesítőiként gondolja el, mely erények gyakorlati alkalmazásának lehetőségét Nagy Sándor jellemfejlődésével példázza. Az ideális uralkodóval szembeni követelmények megfogalmazása VIII. Henriknek címzett burkolt célzás is lehet,⁹ ám irodalomkritikai szempontból is figyelemre méltó: Elyot Odüsszeusz részletesen kidolgozott jelleme mellett az *Iliász* főszereplőjét meg sem említi, s ez a tény azért különösen szembeszökő, mert a *Kormányzó könyve* forrásául szolgáló plutarkhoszi eredeti csak Akhilleuszt és csakis az *Iliászt* hozza szóba, s Odüsszeuszra (és az *Odüsszeiára*) még közvetetten sem utal.¹⁰ Az elyoti érvelés folytatását szemügyre véve azt találjuk, hogy a szerző Odüsszeusz iránti „elfogultsága” nem csupán Nagy Sándor kapcsán nyilvánul meg: a görög hősnek tulajdonított „sok nemes erény” segítségével a korabeli angol ifjak is képesek lesznek a környezetükben élő emberek viselkedésében és szokásaiban „elválasztani a legjobbat a legrosszabbtól” és „minden emberrel erényei szerint bánni”.¹¹ Odüsszeusz végül szinte „minden módon kiváló férfiúként”, a reneszánsz poétikákban konvencionálisan

⁸ Elyot szövegét Brian Vickers antológiájából idézem (a továbbiakban *Vickers* és oldalszám): Brian Vickers, szerk., *English Renaissance Literary Criticism* (Oxford: Clarendon Press, 1999), 58.

⁹ Ld. Greg Walker, *Writing Under Tyranny: English Literature and the Henrician Reformation* (Oxford: OUP, 2005), *passim*.

¹⁰ Ld. Plutarkhosz, *Alexandrosz*, 8. Vickers szerint az Odüsszeuszt dicsérő sorok forrása Horatius (*Epist.* 1. 2. 17-22), s ez minden bizonnyal igaz, az elyoti szöveg azonban kimondottan Nagy Sándor kapcsán fogalmazza meg az *Odüsszeia* tanulságait.

¹¹ Uo. „Also there [i.e. in the *Odysey*] shall he learn to ensearch and perceive the manners and conditions of them that be his familiars, sifting out (as I might say) the best from the worst, whereby he may surely committ his affairs, and trust to every person after his virtues”.

Aeneasnak tulajdonított szerepben jelenik meg, amikor bölcsessége mellett egyúttal a hagyományosan Akhilleusszal kapcsolatban emlegetett „vitézség” vagy „erő” (*fortitudo*) birtokosaként is viszontlátjuk, arról értesülvén, hogy (Elyot szerint) Horatius mellett leginkább Homérosz *Odüsszeiáját* kell olvastatni a „sokrétú tudásra” és „éber ítéletképességre” vágyó tanulóval, mert ebben a műben Homérosz „Ulysses csodálatos bölcsességét és erejét nyilvánítja ki”.¹²

A *Kormányzó* könyvéből idézett rész kitűnően igazolja Vickers fenti téziséét az epika kora-újkori értelmezési lehetőségeiről, ám egyúttal óvatosságra int: Elyot kizárólag az adott és közhelyszámba menő interpretációk (Nagy Sándor történet, epideiktikus retorika, stb) felhasználásával sajátos, a homéroszi epika hagyományos és közhelyszerű értelmezéseitől némiképp eltérő olvasatot hozott létre. A hagyomány ugyanilyen kreatív értelmezésének lehetünk tanúi Spensernél, aki a *Tündérkirálynő* szövegéhez csatolt magyarázó levelében ugyancsak az egyes epikus művek főbb szereplői által megszemélyesített erények mentén értelmezi a „történeti költők” (*Poets historicall*, tkp. eposzköltők) hagyományát:

[...] I haue followed all the antique Poets historicall, first Homere, who in the Persons of Agamemnon and Vlysses hath ensampled a good gouernour and a vertuous man, the one in his Ilias, the other in his Odyssseis: then Virgil, whose like intention was to doe in the person of Aeneas: after him Ariosto comprised them both in his Orlando: and lately Tasso disseuered them againe, and formed both parts in two persons, namely that part which they in Philosophy call Ethice, or vertues of a priuate man, coloured in his Rinaldo: The other named Politice in his Godfredo.¹³

A spenseri példa jól mutatja, hogy a reneszánsz etikai-retorikai „irodalomelmélete” mind az epikus hagyomány történeti fejlődését, mind pedig az egyes művek különbségeit érzékenyen tematizálta. Az idézett szövegrész mindamellett furcsa: Spenser egyedül Agamemnont tartja említésre méltónak az *Iliás*szból, holott a legtöbb (antik és modern) olvasó

¹² *Uo.*, 60. „... let us bring in Horace, in whom is contained much variety of learning and quickness of sentence. ¶ This poet may be enterlaced with the lesson of *Odissea* in Homer, wherein is declared the wonderful prudence and fortitude of Ulysses in his passage from Troy”.

¹³ Edmund Spenser, *A Letter of the Authors* in J. C. Smith és E. De Selincourt, szerkk., *The Poetical Works of Edmund Spenser* (Oxford: Oxford University Press, 1912), 407.

egyértelműen Akhilleusz jellemét tartaná fontosabbnak. Az utóbbi hős hiánya annál is szembetűnőbb, mivel – ellentmondásos jelleme ellenére – hagyományosan a bátorság és az erő erényét jeleníti meg a kora-újkori poétikákban.¹⁴ Tény, hogy a reneszánsz esztétikákban Agamemnón (akár az *Iliász*ban róla megrajzolt kép ellenére is) gyakran az eszményi uralkodót vagy vezetőt személyesíti meg, Spenser azonban meglehetősen „erősen” olvassa a homéroszi epikát és általában a hősi eposz tradícióját, amikor az *Iliász* fő témáját a „jó kormányzásban” és a politikai erényekben jelöli meg.¹⁵ A *Kormányzó könyve* fent idézett részletével kapcsolatos megjegyzésünk ez esetben is érvényes: a *Tündérkirálynő*t bevezető levél interpretációjában a dicséret és feddés retorikáján alapuló reneszánsz etikai-kritika hagyományán túl Spenser ugyanezen hagyományon belüli önálló értelmezői tevékenységét, a szóban forgó epikus szövegek egyéni olvasatát is figyelembe kell vennünk.

Disszertációm tárgyára vonatkoztatva a fenti idézetek két különböző szövegcsoporthoz – a homéroszi eposzok szövegéhez és értelmezési hagyományához csupán periférikusan kapcsolódó közhelyszerű toposzok és anekdoták, és a reneszánsz műfajelméletekben meghatározó jelentőségű „szerzőlisták” – kapcsán jelzik, hogy a jelenkori irodalomtudományban bevett interpretációs lehetőségek csupán részben alkalmasak a reneszánsz poétikákban megjelenő Homérosz-értelmezések vizsgálatára. Mind az elyoti, mind a spenseri példa olvastán felmerül a kérdés: vajon mennyiben módosítaná a klasszikus epika reneszánsz fogadtatásáról alkotott elképzeléseinket a kora-újkori poétikaszerzők idézési és utalási szokásainak vizsgálata? A legegyszerűbb formában már valamiféle „idézett helyek

¹⁴ Ezzel kapcsolatban ld. Tasso *Discorsi*-ját in Allan H. Gilbert, szerk., *Literary Criticism Plato to Dryden* (Detroit: Wayne State University Press, 1940), 484.

¹⁵ Ugyanezen értelmezés nyomaira bukkanhatunk a *Pásztorkalendárium* áprilisi eklogájához fűzött jegyzetapparátusban. E. K. az *Iliász* második énekének tanács jelenetéből, Odüsszeusz derekakat bátorító beszédéből idéz (Devecserinél: „Mert nagy az indulat úgyis a Zeusztáplálta királyban, / tiszte pedig Zeusztól van, a bölcs Zeus kedveli mindig”), s ezzel közvetve megerősíti a *Tündérkirálynő*t bevezető levél Homérosz interpretációját. E. K. ugyanis uralkodója isteni származását igazolandó idézi a „jó kormányzó” Agamemnón tekintélyét védelmébe vevő Odüsszeusz szavait, annak ellenére, hogy a szóban-forgó sorok csupán a Zeusztáplálta fejedelem becsületéről/tiszteletéről (τιμή) szólnak. Az eredeti homéroszi szöveg ezen olvasata valószínűleg a dicséret és feddés retorikája szerint is megállná helyét, E. K. jegyzetében azonban szerves részét képezi a „pogányoktól” egészen Krisztusig ívelő tipológiának.

mutatója” is fontos adalékokkal szolgálhatna a 16-17. századi irodalomkritika kánonfelfogásával és bizonyos korabeli olvasási stratégiákkal kapcsolatban, s ez természetesen nem csupán a klasszikus antikvitás műveinek idézésére vonatkozik, hanem akár a kortársakra való utalások esetében is igaz. Dolgozatom jelen fejezetében kizárólag az *Iliász* és az *Odüsszeia* különböző interpretációit veszem számba; célom annak kiderítése, hogy vajon az epideiktikus retorika mellett (illetve ahhoz szorosan kapcsolódva) milyen más értelmezési hagyományok befolyásolták a 16-17. századi angol nyelvű poétikákban kialakuló Homérosz-képet. A továbbiakban tehát a homéroszi eposzoknak tulajdonított etikai-pedagógiai értékek vizsgálata mellett különös figyelmet fordítok arra, mit és hogyan idéznek az egyes poétikaszerzők Homérosztól (illetve milyen szövegkörnyezetben és hogyan utalnak a költőre), milyen szempontok alapján választják el e két hőskölteményt az ókori epika más emlékeitől (pl. az *Aeneis*től), s hogy mit gondoltak az *Iliász* és az *Odüsszeia* nyilvánvaló különbségeiről. Kutatási eredményeim alapján a fejezet végén arra is lehetőségem nyílik, hogy új szempontok alapján vizsgáljam a szövegek azon jellegzetességeit, melyeket a szakirodalom gyakran az angol hagyomány egyediségét garantáló jellemzőkként könyvel el (ti. a korabeli francia és az olasz poétikákhoz képest).

Kutatásomat olyan szövegekre korlátoztam, amelyek legalább részben irodalomkritikai tárgyúak, illetve az irodalom pedagógiai funkciójával foglalkoznak. Az anyag kezelhetősége érdekében időrendi sorrendben, szerzőről-szerzőre, műről-műre haladva dokumentálom és kommentálom a dolgozatom szempontjából jelentős helyeket. A fejezetben tárgyalt néhány szöveg – így például a már említett *Kormányzó könyve* – korábban keletkezett a bevezetésben megjelölt 1598-as dátumnál: e művek esetében elsősorban szövegek jelentősége, utóélete és későbbi hatása miatt volt szükséges átlépnem a kitűzött időkorlátokat.

2.1. Sir Thomas Elyot, A kormányzó könyve

Az 1531-ben megjelent *Kormányzó könyve* a köztisztviségek korabeli viselői részére nyújt eligazodást konkrét irodalomkritikai kérdésektől kezdve egészen az államférfiúhoz illő erények számbavételéig. A *Költészet védelme* néhány rokon gondolata alapján gyanítható, hogy az 1580-ig hétszer kiadásra kerülő művet Sidney is felhasználta,¹⁶ s dolgozatomban jelen fejezetében is főleg azért indokolt röviden kitérnünk rá, mivel már Elyot (meglehetősen közhelyszerű) homéroszi utalásaiban is felfedezhető a tizenhetedik századi irodalomkritika néhány fontos jellegzetessége. A fent tárgyalt Nagy Sándor anekdota a mű első könyvének tizedik, a költészet pedagógiai hasznát tárgyaló fejezetéből származik, s a homéroszi epika és Homérosz legfontosabb további említéseit is itt találjuk.¹⁷ Elyot az idézett Nagy Sándor anekdotát a homéroszi költészet általános dicséretével vezeti be, a költőt „minden ékesszólás és tudás” eredeteként bemutató részletet Quntilianustól – és az egész antikvitástól – kölcsönzi:

I could rehearse divers other poets which for matter and eloquence be very necessary, but I fear me to be too long from noble Homer, from whom as from a fountain proceeded all eloquence and learning. For in his book he contained, and most perfectly expressed, not only the documents martial and discipline of arms, but also incomparable wisdoms and instructions for polite governance of people, with the worthy commendation and laud of noble princes; wherewith the readers shall be so all inflamed that they most fervently shall desire and covet, by the imitation of their virtues, to acquire semblable glory.¹⁸

A korábban vizsgált Nagy Sándor anekdotában Elyot a katonai és politikai erények alapján különíti el az *Iliászt* és az *Odüsszeiát*, s az idézett szövegrészletben – bár az egyes eposzok említése nélkül – ugyanezen erények „legtökéletesebb kifejezésének” tartja a homéroszi epikát. Ez a felfogás akár az imént tárgyalt spenseri előszó párhuzama és előképe is lehet, Elyot azonban nélkülözi Spenser történeti nézőpontját: a görög és latin auktorokon kívül nem említ más szerzőket (pl. Ariostót). A homéroszi eposzoknak tulajdonított lelkesítő erő és a homéroszi hősök hírnevéhez hasonló dicsőség (*semblable glory*) elérésének vágya az

¹⁶ Ld. *Vickers*, 57.

¹⁷ A *Kormányzó Könyve* más helyeken is említi Homéroszt, sőt: le is fordítja az *Odüsszeia* egy részletét, ám ezek nem szigorúan véve irodalomkritikai tárgyú részletek.

¹⁸ *Vickers*, 57-58.

Iliászban és az Odüsszeiában megjelenített erények olyan imitációját feltételezi, amely, amint Thomas Greene is rámutatott, általában az utánczó és utánczottak közötti rejtett vagy nyílt feszültségre, esetleg konfliktusra utal (*emulatio*).¹⁹ Elyotnál is nyomára bukkanhatunk a régiek és a modernek vetekedésének:

If he [the child] take solace in hearing minstrels, what minstrel may be compared to Iopas, which sang before Dido and Aeneas? or to blind Demodocus, that played and sang most sweetly at the dinner that king Alcinous made to Ulysses? whose ditties and melody excelled as far the song of our minstrels as Homer and Vergil excel all other poets.²⁰

A modern irodalomkritika előszeretettel von párhuzamot az Alkinoosz palotájában éneklő, az álruhás Odüsszeusz által magasztalt aoidosz/rhapszódosz figura (Démódokosz) és a homéroszi eposzok szerzőinek/előadóinak kompozíciós technikája és előadásmódja között. Elyot ezzel szemben határozottan elválasztja a „költőket” az „énekmondóktól” (vándorénekesektől), s Démódokoszt egyértelműen az utóbbi csoportba sorolja. A megkülönböztetést követő hasonlat (Démódokosz és Iopas annyira múlja felül a mai énekmondókat, mint Homérosz és Vergilius az összes többi költőt) a 16. századi angol nyelvű irodalomkritikában először tematizálja a modernek és a „nemzeti hagyomány” menthetetlen alsóbbrendűségét, ez a későbbi angol poétikák egyik fontos motívumává fejlődik majd.²¹

2.2. Roger Ascham, Az Iskolamester

Az Erzsébet Királynőt 1548-tól görögre és latinra oktató Ascham *Az Iskolamester* (*The Scholemaster*) című művének második könyvében foglalkozik az irodalom, közelebbről az imitáció problémájával. Háromféle imitációt különböztet meg: (1) a tragédiákban és komédiákban történő „tökéletes utánczást”, (2) a legjobb szerzők követését a nyelvek és a tudomány elsajátításához, s az előző fajta a eseteként (3) a „különböző témák [valamely antik auctor művéhez] hasonló elrendezését” vagy a „hasonló téma különféle feldolgozásai”

¹⁹ Thomas M. Greene, *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry* (New Haven: Yale, 1982), 59.

²⁰ *Vickers*, 59.

²¹ Ld. pl. a *Költészet Védelme* második, „Arisztotelianus” részét.

(*dissimilis materei similis tractatio* és *similis materei dissimilis tractatio*).²² Ez utóbbi kategóriába sorolja az *Aeneist* is („amint Vergiliusz is követi Homéroszt, ám az egyiknek témája Ulysses, a másíknak Aeneas”), s az utánzás eme formájának megismerésére – Erasmus nyomán – az összehasonlítást tartja a legjobb módszernek. Az imitáció és az utánzott mű összevetésében nem tartja elég rendszeresnek Vergiliusz és Homérosz Macrobiusz féle összehasonlítását, Bartolomeo Ricci imitációról írott műveiben viszont a választott műveket kifogásolja. Ascham szerint az ideális imitáció-tanulmány a Macrobiusz által összehasonlított szerzők Ricci módszerével történő tárgyalásából születhet:

But if he [Ricci] had done thus: if he had declared where, and how, how oft, and how many ways, Virgil doth follow Homer – as, for example, the coming of Ulysses to Alcinoüs and Calypso, with the coming of Aeneas to Carthage and Dido; likewise the games, running, wrestling, and shooting that Achilles maketh in Homer, with the selfsame games that Aeneas maketh in Virgil; the harness of Achilles with the harness of Aeneas, and the manner of making of them both by Vulcan; the notable combat betwixt Achilles and Hector, with as notable a combat betwixt Aeneas and Turnus; the going down to hell of Ulysses in Homer, with the going down to hell of Aeneas in Virgil; and other places infinite more, as similitudes, narrations, messages, descriptions of persons, places, battles, tempests, shipwrecks, and common places for divers purposes, which be as precisely taken out of Homer as ever did painter in London follow the picture of any fair personage.²³

A homéroszi eposzok és az *Aeneis* összehasonlításában Ascham a jelentősebb epizódokon kívül többek között a hasonlatokat és a (feltehetően állandó, ismétlődő jelzőket is tartalmazó) személyleírásokat is olyan „különböző rendeltetésű közhelyeknek” tartja, melyek a „legjobb imitáció” tanulmányozásához tartoznak. Az *Iliászból* és az *Odüsszeiából* kiemelt (csakugyan közhelyes) részek alapján ugyan nem dönthető el, hogy az *Iskolamester* szerzője milyen behatóan ismerte Homéroszt: a fenti felsorolásban Ascham nagyjából egyforma részletességgel tárgyalja a két eposzt. Az eposzok (és az epikus jellemek) Elyotnál és Spensernél tapasztalt rendhagyó értelmezését azonban Aschamnél is megfigyelhetjük: a különböző imitációk (fentebb tárgyalt) rendszerezésében egyedül „Ulysses” említi Homérosz „témajaként”, és a rímes verselés ellen szólva Surrey Vergiliusa mellett Gonzalo Pérez 1553-

²² *Vickers*, 143-144.

²³ *Vickers*, 144-145. Ricci eredetileg Catullust hasonlította össze az itáliai költőkkel. A továbbiakban az *Iskolamester* nem antologizált részleteit a mű 1579-es kiadásából idézem, megőrizve az eredeti helyesírást.

as *Odüsszeia* fordítását hozza követendő példaként – nem említve ugyanazon költő nyolc évvel korábbi *Iliászát*. Azoknak pedig, akik a gyakorlatban is „látni kívánják, hogy a barbár rímelést elkerülve, miként fogadhatja be a göröghöz és a latinhoz hasonlóan a mi angol nyelvünk is a szótagok helyes mértékét és a verselés igaz rendjét”,²⁴ Ascham az *Odüsszeia* harmadik soránok, sajátos, a cambridge-i „Watson uraság” nevéhez kötődő értelmezését, az egyik első angol Homérosz „fordítást” idézi. Érdeemes alaposabban is szemügyre vennünk az *Iskolamester* e részét.

Az 1540-es évek körül működő Watson – Ascham véleménye szerint – „az egyik legjobb tudós volt azok közül, akiket a [cambridge-i] St. John’s College nevelt fel”, és „ugyanolyan világosan, ugyanolyan tökéletes verseléssel” ültette át angolra a szóban forgó sort, mint „amilyen természetesen Homérosz eredetileg görögül megalkotta, és amilyen találóan Horatius később latinra fordította azt”.²⁵ Ascham az összehasonlítást megkönnyítendő mindhárom szövegváltozatot idézi:

Homerus
πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω
Horatius
Qui mores hominum multorum vidit & vrbes.
M. Watson.
All traueillers doe gladly report great prayse of Vlysses
For that he knew many mens maners, and saw many Cities.²⁶

Kérdés, hogy mi e három szövegrészlet viszonya. Az *Odüsszeiát* idézve Ascham a legtöbb kiadásban elfogadott νόον (Devecserinél „eszejárását”) változatot közli, Watson fordításában azonban inkább a horatiusi *morest* (szokását, hagyományát), esetleg az adott

²⁴ Roger Ascham, *The Scholemaster* (London, 1579 (1570¹)), H 3v-4r „for their sake, that have lust to see, how our English tong, in avoidyng barbarous ryming, may as well receiue, right quantitie of sillables, and trewe order of versifyng”.

²⁵ Uo., H4r „Which verse, bicause, in mine opinion, it was not made at the first, more naturallie in *Greke* by *Homere*, nor after turned more aptlie into *Latin* by *Horace*, than it was a good while ago, in *Cambrige*, translated into English, both plainlie for the sense, and roundlie for the verse, by one of the best Scholers, that euer S. Iohns Colledge bred, *M. Watson*, myne old frend”.

²⁶ Homérosz. Devecserinél „sok nép városait s eszejárását kitanulta”; Horatius, *Ars Poetica*, 142;

homéroszi sor zenodotosi olvasatát (νόμον – szokását, hagyományát) látjuk viszont.²⁷ Akár a görög, akár a latin eredetiből dolgozott, Watson lényegesen megváltoztatta az *Odüsszeia* lehetséges értelmezési hagyományait azzal, hogy Odüsszeusz-Ulysses élményeit „minden utazó” által egyértelműen dicsért és dicsérendő tapasztalatként tűnteti fel. Homérosz és Horatius nem minősíti a(z) egyébként sem nevesített) „férfiú” élményeit, ráadásul Homérosz (és kisebb mértékben Horatius is) az adott sort megelőzően éppen Odüsszeusz egyik fontos, az antikvitás óta komoly erkölcsi fenntartásokkal kezelt jellemvonására mutat rá: arra, hogy a hős Trója elpusztítása után szerezte tapasztalatait.²⁸ Watson fordítása az utóbbi mozzanatot elhanyagolva, az epideiktikus retorikában bevett, ám az idézett klasszikus helyeken legfeljebb odaértett „bölcs/tapasztalt Ulysses” toposzra helyezi a hangsúlyt, mely interpretáció alkalmasint megfelelt a korabeli olvasók ízlésének, amint az Ascham alábbi, a watsoni értelmezést megelőző, azt egyenesen a görög eredetiből származtató megjegyzéséből is világosan látszik:

Yea even those, that be learned and wittie travelers, when they be disposed to prayse traveling, as a great commendacion, and the best Scripture they have for it, they gladlie recite the third verse of *Homere*, in his first booke of *Odyssea*, conteinyng a great prayse of *Vlysses*, for the witte he gathered, & wisdom he used in his traueling.²⁹

Úgy tűnik, az idézett homéroszi hely nem csupán verstani szempontból érdekes Ascham számára. Valóban, a watsoni Homérosz-interpretáció közvetlen szöveggörnyezetét részletesebben megvizsgálva azt látjuk, hogy a szerzőt elsősorban az angol ifjúságot fenyegető itáliai veszélyek, a *Grand Tour* kockázatai érdeklik. Az *Iskolamester* szerzője nem

²⁷ Ezra Pound szerint a watsoni sorok forrása az 1502-ben, Valla latin próza-*Iliász*ával együtt megjelent, részben verses latin *Odüsszeia*-fordítás: „Dic mihi musa virum captae post tempora Troiae / Qui mores hominum multorum vidit et urbes” – „Early Translators of Homer” in T. S. Eliot, szerk., *Literary Essays of Ezra Pound* (London: Faber and Faber, 1960), 265. Minthogy azonban e fordítás is Horatius *Ars Poeticájától* kölcsönzi első két sorát, nem lehetünk biztosak az angol verzió „eredetijében”.

²⁸ i. 2-3. Devecserinél: „földülván szentfalu Tróját / sok nép eszejárását, stb.”; Horatiusnál némiképp személytelenebbül „captae post tempora Troiae”. Odüsszeusz-Ulysses „városdúló” volta – ami a kikónok lemészárlásának érzelemmentes előadásában is megmutatkozik (vö. ix. 39-42) – talán nem az *Odüsszeia* cselekményének legfontosabb eleme, mindazonáltal az antikvitás kritikusai éppen az eposz ilyen elemei alapján kényszerültek az allegorikus interpretációra. Vö. még a Ulysses figura *pellax* illetve *durus* jelzőit az *Aeneis*ben!

²⁹ *Uo.*

a külföldön szerzett tudást kívánja elítélni, ezért nyíltan bevallja, hogy a görögön és a latinon kívül az olasz nyelvet szereti a legjobban, s jelzi, tisztában van az itáliai kultúra történeti jelentőségével, ám „a mai Itália nem az az Itália, ami valaha volt, s ezért most nem is annyira alkalmas hely arra, hogy fiatal emberek onnét hozzák bölcsességüket vagy becsületüket”.³⁰ Ha azonban az ifjak feltétlenül a valaha erényes, ám mára bűnös Itáliába kívánnak utazni, Ascham azt szeretné, ha elsősorban Odüsszeuszról és utazásáról vennének példát, „nem azért hogy elrettentssem őket ama nagy veszélyekkel, amiket ő [Ulysses] gyakran kiállt, hanem inkább, hogy okítsam őket az ő kitűnő bölcsességével, amelynek mindig és mindenhol hasznát vette”.³¹ Ez a bölcsesség, amelyről példát véve az angol ifjúság elkerülheti a *Grand Tour* megannyi, az *Iskolamester* szövege alapján az egyes odüsszeuszi kalandoknak megfeleltethető veszedelmét, Ascham szerint Odüsszeusz legfontosabb tulajdonsága. E meggyőződése alapján kommentálja a watsoni fordítást is:

And yet is not *Vlysses* commended, so much, nor so oft, in *Homere*, bicause he was πολύτροπος, that is, skilfull in many mens manners and facions, as bicause he was πολύμητις, that is, wise in all purposes, & ware in all places.³²

Már az eddigiek alapján is látszik, hogy az *Iskolamester* szerzője Spenseernél, Elyotnál és Watsonnál jóval konkrétabb eredményeket remél a homéroszi eposzoktól. Ascham az antik példa gyakorlati hasznát akár az *Odüsszeia* cselekményének újraértelmezése árán is behajtja, amint az később a Szirének énekét *nem* meghallgató Ulysses toposzában is megmutatkozik.³³ Ugyanez a törekvés figyelhető meg a fenti idézetben, ahol Ascham Odüsszeusz állandó jelzői, a πολύτροπος és a πολύμητις előfordulásainak gyakoriságára alapozva int óvatosságra. A

³⁰ *Uo.*, „*Italie* now, is not that *Italie*, that it was wont to be: and therfore now, not so fitte a place, as some do counte it, for yong men to fetch either wisdom or honestie from thence”.

³¹ *Uo.* H3v „*Ulysses*, and his travell, I wishe our travelers to looke upon, not so much to feare them, with the great daungers, that he many tymes suffered, as to instruct them, with his excellent wisdom, which he alwayes and euerywhere used”.

³² *Uo.* H4r, πολύτροπος: „sokat forgolódó”, „sokat utazott”, „sokoldalú”, akár „furfangos” is, Devecserinél „ki sokféle bolygott”; πολύμητις: „sokötletű”, Devecserinél „leleményes”. Az ifjúra leselkedő veszélyek odüsszeuszi kalandoknak való megfeleltetését ld. *i. m.*, H 3-4.

³³ A szirének dalára süket Ulysses nem csupán Aschamre jellemző idioszinkrázia, ld. Harry Vredevel, „‘Deaf as Ulysses to the Siren’s Song’: The Story of a Forgotten Topos,” *Renaissance Quarterly* 54 (2001):3, 846-882.

jelzők eme megkülönböztetése természetesen vitatható: tény és való, hogy az *Odüsszeia* szövegében a πολύμητις jelző jóval többször fordul elő a πολύτροπος-nál, ám mellett, hogy a két kifejezés akár ugyanazt is jelentheti, az utóbbi *epitheton ornans* – pozíciójából adódóan –³⁴ talán az eposz egyik legfontosabb szava. Ascham mindazonáltal csak így, a hagyományos értelmezéseket látszólag cáfoló „filológiai tényekre” (azaz: a jelzők gyakoriságára) alapozva tudja érvényesíteni Odüsszeusz alakjának a watsoni fordításon (s az epideiktikus retorikán) túlmutató, kortársakra szabott értelmezését.

A bölcs Odüsszeusz figurájának korszerűsége azonban akkor mutatkozik meg igazán Ascham érvelésében, amikor az itáliai szokásokkal és tudással szembeni gyanakvás egy hirtelen hangnemváltással az „elolaszosodott angolok” elleni nyílt invektívába fordul. Az „itáliai Kirkék” szolgálatába szegődő angolok Odüsszeusz társaihoz hasonlóan átváltoznak, olyannyira, hogy még az olaszok is „megtestesült ördögöknek” tartják őket.³⁵ Ascham a következőképpen definiálja az elolaszosodott angol típusát:

He, that by living, & traveling in *Italie*, bringeth home into England out of *Italie*, the Religion, the learning, the policie, the experience, the maners of *Italie*. That is to say, for Religion, Papistrie or worse: for learnyng, lesse commonly than they caried out with them: for pollicie, a factious hart, a discoursing head, a mynde to medle in all mens matters: for experience, plentie of new mischieues neuer knowne in England before: for maners, varietie of vanities, and chaunge of filthy lyving.³⁶

„Ezek az Itáliából érkező kirkéi varázslatok”, melyek leginkább az „újabban olaszról angolra fordított, s minden londoni könyvesboltban kapható” könyvek által züllesztene, s melyekkel Ascham szerint elővigyázatosabban kellene bánniuk azoknak, „akiknek megvan a tekintélye és tiszte arra, hogy engedjék vagy megtiltsák a könyvek nyomtatását”.³⁷ A kirkéi bűbáj emlegetését a szövegkörnyezetből kiragadva talán csak művelt utalásként értelmeznénk, az

³⁴ A πολύτροπος kifejezés csupán kétszer fordul elő Homérosznál: az *Odüsszeia* első sorában és tizedik énekében (Kirké felismeri Odüsszeuszt – x. 330).

³⁵ *I. m.*, J 2r, „Englese Italianato, e un diablo incarnato”.

³⁶ *Uo.*, J 2v

³⁷ *Uo.*, „These be the inchantementes of *Circes*, brought out of *Italie*, to marre mens maners in England: [...] by preceptes of fonde bookes, of late translated out of *Italian* into English, sold in euery shop in London, [...] it is pitie, that those, which haue authoritie and charge, to allow and dissalow bookes to be printed, be no more circumspect herein, than they are”.

Iskolamester az utazás dicséretétől a *Grand Tour* veszélyein át egészen az itáliai divatot követő kortársakkal szembeni kirohanásig ívelő gondolatmenetét áttekintve azonban be kell látnunk: Odüsszeusz-Ulysses személye a bölcsesség és a túrás erényeinek megszemélyesítése mellett az *Iskolamester* „ideológiáját” képező konkrét politikai, vallási, esztétikai meggyőződéseknek is biztos hivatkozási alapot nyújt. A kortársak egy részének megbélyegzése mindamellett az *Odüsszeia* egy, a hitelesség igényét bejelentő, filológiaiilag megalapozott (gondoljunk a πολύτροπος értelmezésére), ám meglehetősen szelektív olvasata alapján történik, s a klasszikus hagyomány eme kisajátítását tekintetbe véve talán nem véletlen, hogy Ascham éppen a „barbár rímelés” hagyományát elkerülendő idézi Watson hexameterait. Amint Richard Helgerson is rámutatott, az angol verselés időmértékes avagy rímes természetével kapcsolatos 16. század végi vitáit végső soron két műveltségismény, az én-formálás (*self-fashioning*) klasszikus mintákra hivatkozó és a hatalom nyelvét használó aktívabb, és a rímes verselés „nemzeti” hagyományát inkább elfogadó, passzívabb módja közötti versengésként is értelmezhetjük.³⁸ Azt, hogy ezek a viták Ascham szellemi örökségéből, többek között az *Iskolamester* fent ismertetett Homérosz-értelmezéséből nőttek ki, kitűnően mutatja az 1580-ban megjelent Spenser-Harvey levelezés, melyben, amellet, hogy Harvey Aschamhoz hasonlóan Ulysses példáját állítja a kontinensre készülő *Immerito* (Spenser) elé, az angol verstannal kapcsolatos részekben többször is előkerülnek – leginkább az addigi próbálkozások kudarcát szemléltetve – Watson és Ascham metrikai kísérletei.³⁹

2.3. George Puttenham, Az angol költészet művészete

Puttenham (1529-1589), Elyot unokaöccse, több mint két évtizeden át dolgozott az 1589-ben megjelent *Az angol költészet művészetén*. A három könyvre tagolt munka első, történeti áttekintő részében találhatjuk a főbb homéroszi utalásokat és hivatkozásokat: Puttenham itt említi a szekrénykiadást a költők régi megbecsülését tárgyaló nyolcadik fejezetben, és

³⁸ Richard Helgerson, *Forms of Nationhood: The Elizabethan Writing of England* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 30-31.

³⁹ J. C. Smith és E. De Selincourt, szerkk., *i. m.*, 630.

ugyanítt, a költészetet meghatározó első fejezetben szól Homérosz tudásáról és tehetségéről. A költészetet – korabeli francia (du Bellay), latin (Scaliger) és angol (Sidney) divatot követve⁴⁰ – a teremtést és az utánzást elegyítő, minden más tudásnál és mesterségnél magasabbrendű tevékenységnek fogja fel, ám a platonikus hagyomány *furor*ja mellett a lélek és az elme kifinomultságát, az emberi természet kiválóságát, és a tapasztalatot is fontos tényezőnek tartja a költői alkotás létrehozásában. A *furor* platóni toposza már Elyotnál megjelenik,⁴¹ ám a kora-újkori poétikák közül Puttenham szövegében találjuk először, hogy a költői lelkesültséget éppen az *Iónban* és az *Államban* megfogalmazott ironikus kritika ellenében, a költészetbe foglalt tudás és pedagógiai szándék igazolná:

Otherwise how was it possible that *Homer* being but a poor private man, and as some say, in his later age blind, should so exactly set forth and describe, as if he had been a most excellent captain or general, the order and array of battles, the conduct of whole armies, the sieges and assaults of cities and towns? Or as some great Prince's majordomo and perfect surveyour in court, the order, sumptuousness and magnificence of royal banquets, feasts, weddings, and interviews? Or as a politician very prudent, and much inured with the private and public affairs, so gravely examine the laws and ordinances civil, or so profoundly discourse in matters of estate, and formes of all political regiment? Finally how could he so naturally paint out the speeches, countenance and manners of princely persons and private, to wit, the wrath of Achilles, the magnanimity of Agamemnon, the prudence of Menelaus, the prowess of Hector, the majesty of king Priamus, the gravity of Nestor, the policies and eloquence of Vlysses, the calamities of the distressed Queens, and valiance of all the captains and adventurous knights in those lamentable wars of Troy?⁴²

Puttenham egyértelműen a (homéroszi) költészet dicséretre méltó tulajdonságaiként könyveli el a költői utánzás platóni kritikája szerint problematikus jellemzőket: a megjelenítés pontosságát (*exactly*) és természetességét (*naturally*).⁴³ A mesterségbeli tudás és a természetesség eme kettős követelménye *Az angol költészet művészetének* egyik fontos megkülönböztetése: a mű utolsó fejezete is ezt a témát járja körül.⁴⁴ E ponton lényeges különbség mutatkozik Sidney és a sok más esetben vele azonos állásponton lévő Puttenham

⁴⁰ A *Defense of Poesy* ekkor már kéziratban közkézen járt, ld. *Vickers*, 191, 336.

⁴¹ *Smith*, 4.

⁴² *Vickers*, 192.

⁴³ Platón kritikájához ld. Penelope Murray, szerk., *Plato on Poetry* (Cambridge: CUP, 1996), 1-24.

⁴⁴ Ld. Derek Attridge, „Puttenham's Perplexity: Nature, Art, and the Supplement in Renaissance Poetic Theory,” in Patricia Parker és David Quint, szerkk., *Literary Theory/Renaissance Texts* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1986), 257-79; Frances E. Dolan, „Taking the Pencil out of God's Hand: Art, Nature, and the Face-Painting Debate in Early Modern England,” *PMLA* 108 (1993):2, 224-239.

között: amíg *A költészet védelmében* a művészet akár „jobbíthat” is a természetén, addig az illendőség elvét, a dekórumot (Castiglione-hoz hasonlóan) az udvari magatartásra és a költői mesterségre egyaránt érvényesnek vélő Puttenham még a természet utánzását, kiegészítését, vagy megváltoztatását sem fogadja el:

he [our maker or Poet] is not as the painter to counterfaite the naturall by the like effects and not the same, nor as the gardiner aiding nature to worke both the same and the like, nor as the Carpenter to worke effectes utterly vnlike, but euen as nature her selfe working by her owne peculiar vertue and proper instinct and not by example or meditation or exercise as all other artificers do, is then most admired when he is most naturall and least artificiall.⁴⁵

Puttenham tehát egészében véve a természetesség elvének rendeli alá a költészetet: a mesterkélttség csak akkor elfogadható számára, amennyiben elkendőzi, és természetesnek állítja be saját műviségét.⁴⁶ Amint Daniel Javitch rámutatott, az *Angol költészet művészetének* eme gondolata könnyen rokonítható a castiglione-i *sprezzatura* fogalmával, és a nyelv retorikai dimenziójával szemben jobbra bizalmatlan Erzsébet-kori felfogáshoz képest egyedülálló módon helyet ad a homályos, kétértelmű kifejezésmódnak is.⁴⁷ Számunkra azonban fontosabb annak belátása, hogy Puttenham rendszere szerint a fenti idézetben Homérosznak tulajdonított, és alkalmasint a mesterségbeli tudással rokon értelmű „pontosság” is a „természetesség” fogalmához képest értelmezendő. Felvetődik a kérdés: miben nyilvánul meg pontosan a homéroszi eposzok eme természetessége, amely – fenti megállapításaink alapján – akár a legmagasabb fokú kimódoltságot is magában foglalhatja?⁴⁸ A kérdés megválaszolásához fogódzót nyújthat *Az angol költészet művészetének* harmadik, a költői díszítésről szóló könyvének alábbi helye:

⁴⁵ Smith, 191-192.

⁴⁶ Azaz: amennyiben a költő azonosul az *art est celare artem* hagyományával.

⁴⁷ Daniel Javitch, „Poetry and Court Conduct: Puttenham’s *Arte of English Poesie* in the Light of Castiglione’s *Cortegiano*,” *MLN* 87 (1972):7, 865-882.

⁴⁸ Ez a természetesség nem összekeverendő a Puttenham által a rímes költészetnek tulajdonított természetességgel. Az *Arte* első könyvében a „vademberek” rímes költészetéről és a nem időmértékes angol költészetéről szólva éppenséggel a görög-római időmértékes verselést tartja mesterkéltnek. Puttenham ezzel egyértelműen az aschami hagyomány ellenében, Samuel Danielt *Defence of Rhyme*-jét megelőlegezve lép fel a nemzeti hagyományok védelmében.

HYPOTYPOSIS, or the counterfeit representation. The matter and occasion leadeth us many times to describe and set forth many things in such sort as it should appear they were truly before our eyes though they were not present, which to do it requireth cunning: for nothing can be kindly counterfeit or represented in his absence, but by great discretion in the doer. And if the things we covet to describe be not natural or nor veritable, than yet the same asketh more cunning to do it, because to feign a thing that neuer was nor is like to be, proceedeth of a greater wit and sharper invention than to describe things that be true.

PROSOPOGRAPHIA, or the counterfeit countenance. And these be things that a poet or maker is wont to describe sometimes as true or naturall, and sometimes to feign as artificiall and not true. viz. The visage, speech and countenance of any person absent or dead: and this kind of representation is called the Counterfeit countenance: as *Homer* doth in his *Ilades*, diverse personages: namely *Achilles* and *Thersites*, according to the truth and not by fiction. And as our poet *Chaucer* doth in his *Canterbury tales* set forth the Summoner, Pardoner, Manciple, and the rest of the pilgrims, most naturally and pleasantly.⁴⁹

Az idézetben a *natural* két előfordulása (and if the things ... be not naturall; things... to describe sometimes as true or naturall) a melléknév *OED*-beli ötödik vagy hatodik definícióinak valamelyikére utal,⁵⁰ míg a *naturally* határozószó jelentése leginkább az *OED* negyedik („Without affectation, with ease” *OED* 4b) vagy tizedik meghatározását („In a realistic or life-like manner” *OED* 10) közelíti.⁵¹ Vizsgálódásunk szempontjából természetesen a határozószó jelentése irányadó: az *Arte* első fejezetében ugyanis Puttenham hasonlóképpen utal Homérosz természetességére.⁵² Fontos észrevennünk, hogy Puttenham szerint a „természetesség” akár történeti hűséggel is párosulhat – Akhilleusz és Thersztész jelleme furcsamód ezt hivatott bizonyítani – ám a fenti szövegrészlet alapján nem szükségképpen feltételezi azt. Maga Puttenham támasztja alá ezt a gondolatot, amikor az első könyv 19. fejezetében – Spenserhez hasonlóan – elsősorban pedagógiai-etikai szempontból

⁴⁹ Smith csupán összefoglalja Puttenham szövegének ezt a részét, ezért Vickerstől idézek: *Vickers*, 275.

⁵⁰ Általánosságban: valós fizikai, tehát nem szellemi vagy intellektuális, fiktív, stb. léttel bíró (*OED* 5), vagy (*OED* 6) a természetben létező, vagy a természet által formált, tehát nem mesterséges.

⁵¹ Amint dr. Kiss Attila emlékeztetett rá, elég a Shakespeare-i tragédia nyelvezetére gondolnunk (pl. *TA* V. iii. 6. „What hast thou done, unnatural and unkind?”), hogy belássuk: a „natural” kifejezés és származékai a kora modern angol kultúra egyik jelentős fogalomkörét alkotják. Bár e dolgozaton belül nem foglalkozom a puttenhami természetesség-fogalom utóéletével, úgy vélem, *Az angol költészet művészetének* egyebükt dokumentált hatása az Erzsébet-koriakra (ld. *Vickers*, 191) ebből a szempontból is további kutatást érdemel.

⁵² A *naturally* határozószó az *Arte* egyéb helyein az adott élőlény vagy tárgy „természetéből fakadóan”, illetve – az utóbbi jelentésből származtatva – a nyelv „természetének megfelelően” jelentésben fordul elő. A határozószó fenti két példához legközelebb álló használata Wyatt és Surrey kapcsán kerül elő: „... *Henry Earle of Surrey* and *Sir Thomas Wyat*, betweene whom I finde very litle difference, I repute them (as before) for the two chief lanternes of light to all others that haue since employed their pennes upon English Poesie, their conceits were loftie, their stiles stately, their conveyance cleanly, their termes proper, their meetre sweete and well proportioned, in all imitating very naturally and studiously their Maister *Francis Petrarcha*”. *Smith*, 65.

határozza meg a „Történeti költészetet” (*Historicall Poesie*); mellékesnek tartva a szövegek tényleges történetiségét vagy valóságűségét:

And you shall perceive that histories were of three sortes, wholly true and wholly false, and a third holding part of either, but for honest recreation, and good example they were all of them. And this may be apparent to vs not onely by the Poeticall histories, but also by those that be written in prose: for as *Homer* wrate a fabulous or mixt report of the siege of Troy, and another of *Ulysses* errors or wandrings, so did *Museus* compile a true treatise of the life & loues of *Leander* and *Hero*, both of them *Heroick*, and to none ill edification.⁵³

Az *Arte* harmadik könyvében Chaucernek, és az első könyv első fejezetében Homérosznak tulajdonított „természetesség” tehát valamiféle mesterkéletlen vagy kimódoltságában is természetes, nem feltétlenül történelemhű vagy realista, ám ábrázolásában mindenképpen realiztikus, a hallgatóságban az elhangzottak vagy leírtak jelenvalóságának vagy valóságosságának képzetét keltő költői kifejezésmódot jelöl. Puttenham az *Arte* harmadik könyvéből vett fenti idézetben éppen ezt a stílust írja le a *hypotyposis* és a *prosopographia* vagy angol változatban a *counterfeit representation* és a *counterfeit countenance* kifejezésekkel, s az idézett részt követően egy sor olyan retorikai fogással, melyek leírásából egyetlen esetben sem hiányozhat a „megtévesztő” „utánzó” vagy „színlelő” jelentésű „counterfeit” jelző.⁵⁴ A leírás tárgyát illetően módon szinte megtévesztően utánzó, annak jelenlétét színlelő stílusra és módszerre a klasszikus retorikában a *hypotyposis*-szal jóformán rokon értelmű *enargeia* kifejezéssel szokás utalni, s úgy vélem, e fogalom segítségével érthetjük meg *Az angol költészet művészetében* idézett részeiben felbukkanó „természetesség” kritériumát, észben tartva, hogy Puttenham az *enargeiát* (a kora-újkor kritikusok közül egyedülálló módon) más, elsősorban a költészet hangzására vonatkozó értelemben használja.⁵⁵

⁵³ Smith, 42-43.

⁵⁴ Így például: *prosopopoeia*, or the counterfeit impersonation, *chronographia*, or the counterfeit time, stb.

⁵⁵ Ld. Linda Galyon, „Puttenham’s *Enargeia* and *Energeia*: New Twists for Old Terms,” *Philological Quarterly* 60 (1981):1, 29-40.

A „természetesség” eme felfogását figyelembe véve érdemes visszatérnünk a puttenhami első fejezetében található homéroszi utalásra. Puttenham a dicséret és feddés retorikájának megfelelően a homéroszi eposzok egyes szereplőit a hozzájuk rendelt erények alapján említi, ám ezen túl az eposzok jellemző részleteire is utal. Mi több, az epideiktikus retorikai hagyományból ismert toposzok itt némiképp megváltoznak: az *Iliászban* éppenséggel kapzsiságával bemutatkozó Agamemnón nagylelkűségével, a sokat-tűrő Odüsszeusz politikusi tehetségével és ékesszólásával, a többnyire gyenge jellemű, ironikusan bemutatott Menelaosz körültekintésével, Hektór pedig bátorságával tűnik ki. A felsorolt hősöktől természetesen nem tökéletesen idegenek ezek a jellemvonások, úgy tűnik azonban, hogy Puttenham az eposzok teljes cselekményére vonatkozó, átfogó interpretáció helyett egy-egy konkrét epizód, a homéroszi ábrázolás *enargeiájának* kitűnő példái alapján határozza meg a felsorolt szereplők jellemét – erre enged következtetnünk a trójai nemesasszonyok sirámainak említése, amely egyértelműen az *Iliász* utolsó énekére utal. A „természetesség” elvének érvényesülése mutatkozik meg abban is, hogy Puttenham a főbb homéroszi szereplők mellett az eposzok „hitványabb” szereplőit, így például *Iruszt* vagy *Therszitészt* is tárgyalja.⁵⁶ Már Therszitész elismerő megnevezésében, a „dicsőséges bolondban” (*glorious noddy*), bennefoglaltatik az, ahogy Puttenham a kor bevett pedagógiai-etikai szempontjai mellett a homéroszi eposzok más aspektusaira – így elsősorban a homéroszi költészet természetességére vagy *enargeiájára* – is ügyelve olvasta az *Iliászt* és az *Odüsszeiát*. Ezzel *Az angol költészet művészetének szerzője* az Arisztotelésztől kezdve Longinoszon, Demetrioszon, és Quintillianuson át egészen Scaligerig és Erasmusig húzódó kritikai hagyományhoz csatlakozott.⁵⁷

⁵⁶ Smith, 45.

⁵⁷ Ld. *Poëtika* 141f; *On the Sublime* 15.1; 26. Demetrius 208 sk., Az *enargeia* kora újkori felfogásaihoz ld. Terence Cave, „*Enargeia*: Erasmus and the Rhetoric of Presence in the Sixteenth Century,” *L'Esprit Créateur* 16 (1976), 5-19. és Claude-Gilbert Dubois, „Problems of Representation in the Sixteenth Century,” *Poetics Today* 5 (1984), 461-78.

Puttenham műve mindemellett a dolgozatomban vizsgálandó konkrét szövegjellemzők, a homéroszi hasonlatok és ismétlések kora újkori feldolgozása okán is fontos. Az *Arte* harmadik könyve (*Of Ornament*) kimerítően tárgyalja a különböző retorikai eszközöket, így a hasonlatok és ismétlések több fajtáját is. Puttenham a klasszikus retorikai hagyományra építve a díszítés és a meggyőzés eszközének tartja a hasonlatot,⁵⁸ és három fontos narratív formáját különbözteti meg.⁵⁹ Az *Arte* szerzője nem említi külön a homéroszi, vagy akár az epikus hasonlatokat, ezeket a jobbára példákkal illusztrált hasonlat-fajtákból egyértelműen a „puszta hasonlat” (*bare resemblance*), illetve a „képmás alapján alkotott hasonlóság” (*resemblance by pourtrait or imagery*) kategóriájába sorolhatnánk. Az udvari költészetben, tehát főleg rövid terjedelmű lírában érdekelt Puttenham Petrarcára (és angol fordításaira) hivatkozva külön megemlékezik a reneszánsz költészetében gyakori ún. „negatív hasonlatokról,”⁶⁰ ám nem tesz különbséget az *apodosist* és *antapodosist* egyaránt felmutató hosszú, narratív elemeket sem nélkülöző hasonlatok és az összehasonlítást minimálisan jelző, rövid hasonlítások között.

Amint a homéroszi hasonlatokról, úgy a homéroszi ismétlésekről sem ejt külön szót Az angol költészet művészete. Puttenham mindazonáltal behatóan tárgyalja az ismétlést, a befogadóra tett hatása miatt „bátor alakzatnak” (*brave figure*) nevezi, és hét alesetét különbözteti meg. Az általa felsorolt példák egyike sem megy túl azonban egy vagy két szó ismétlésén, és a szerző általában nagyobb hangsúlyt fektet az ismételt szavak vagy kifejezések pozíciójára, mint az ismételt tartalomra. A jelzőről („*epitheton or qualifier*”) megjegyzi, hogy megváltoztathatja vagy nyomatékosíthatja a szöveg értelmét, s hogy találónak és illőnek kell

⁵⁸ „As well to a good maker and Poet as to an excellent perswader in prose, the figure of *Similitude* is very necessary, by which we not onely bewtifie our tale, but also very much inforce & inlarge it. I say inforce because no one thing more preuaileth with all ordinary iudgements than perswasion by *similitude*” (17. fejezet, ld. Smith, 169).

⁵⁹ Uo. „*Resemblance by Pourtrait or Imagery, which the Greeks call Icon, Resemblance morall or misticall, which they call Parabola, & Resemblance by example, which they call Paradigma*”.

⁶⁰ Uo. A homéroszi eposzokban ennek csak egy példája van: az *Odüsszeia* hatodik énekében, Odüsszeusz Nauszikaához intézett beszédében (vi. 162-168).

lennie („*apt and proper*”). Célelvű poétikájából következően az indokolatlanul használt, a figyelmet csupán önmagára irányító jelzőt vagy ismétlést helytelennek tartja:

These repetitions be not figurative but phantastical, for a figure is ever used to a purpose, either of beautie or of efficacie: and these last recited be to no purpose, for neither can ye say that it urges affection, nor that it beautifieth or enforceth the sence, nor hath any other subtiltie in it, and therefore is a very foolish impertinency of speech, and not a figure. (168)

A konkrét cél nélkül vagy (az *Arte* szerzője szerint) nem méltó céllal készült alkotásokra Puttenham számos más helyen használja a *phantastical* jelzőt, mi több, a költők és a költészet tekintélyéről szólva (és a „szekrénykiadást” is említve) különbséget tesz a szeszélyes, szertelen vagy akár abszurd *phantastici* és az *euphantasiotoi* között.⁶¹ Az utóbbi csoportba tartoznak többek között a nemes hadvezérek, a törvényhozók, a politikusok, és minden jó költő. Kicsi a valószínűsége tehát, hogy a Homéroszt a költők atyjának és hercegének nevező Puttenham ne a saját, fent idézett kritikai szempontjai alapján, a szövegnek célt és jelentőséget tulajdonítva, hanem afféle szertelen vagy szeszélyes, felesleges ügyeskedésként értelmezte volna a homéroszi ismétlődéseket és hasonlatokat.

2.4. *Sir Philip Sidney, A költészet védelme*

Az 1595-ben nyomtatásban megjelent, ám akkorra már évek óta kéziratban közkézen forgó *Költészet védelme* is különbséget tesz a jó és helyes dolgokat ábrázoló, és az elmét hitvány, méltatlan dolgokkal fertőző költészet között:

For I will not deny but that man's wit may make poesy, which should be εἰκαστική, which some learned have defined figuring forth good things, to be φανταστική, which doth contrariwise infect the fancy with unworthy objects, as the painter that should give to the eye either some excellent perspective, or some fine picture, fit for building or fortification, or containing in it some notable example, as Abraham sacrificing his son Isaac, Judith killing Holofernes, David fighting with Goliath, may leave those, and please an ill-pleased eye with wanton shows of better hidden matters.⁶²

⁶¹ *Smith*, 19.

⁶² *Sidney*, 35-36.

Sidney Platón *Szofistája* alapján szemlélteti az igaz költői utánczás és a megtévesztő, „fantasztikus” ábrázolás különbségét.⁶³ Tény, hogy a fenti idézet közvetlen szöveggörnyezetében Sidney éppen az irodalmi fikciót veszi védelmébe, ám az ószövetségi példákkal „inkább takargatnivaló ügyeket” szembeállító érvelés, s a későbbiekben az angol drámai és lírai költészet jó részének kategorikus elítélése⁶⁴ jelzi, hogy a költőket (az udvaroncokhoz hasonlóan) természetességre (azaz: színlelésre) buzdító Puttenhamhez képest *A költészet védelme* szerzője – bár nem mond ellent kortársának⁶⁵ – jóval szigorúbb álláspontot képvisel az irodalom, és általában a művészetek funkcióját és hasznát illetően. A költészet és a költők (nem mellékesen: az angol költészet és az angol költők) egy részét a poétikai szempontok mellett morális alapon is megbélyegző szemlélet a protestáns poétikai tradíciókkal,⁶⁶ illetve a mű sajátos keletkezési történetével is magyarázható,⁶⁷ de a szöveg műfaji jellemzői is meghatározók. Amint Margaret W. Fergusson is rámutatott, a törvényszéki védőbeszéd (*apologia, defensio*) hagyományait követő *Költészet védelme* a retorikáját tekintve közelebb áll *A balgaság dicséretéhez*, mint (a sidney-i szövegben egyébként többször is hivatkozott) Scaligerhez.⁶⁸ A korabeli diplomáciai szokásrendhez hasonlóan a védőbeszéd kifinomult logikája is megkövetelte, hogy Sidney a megdönthetetlen bizonyítékok bemutatása (pl. a klasszikus antikvitas szerzőire vagy a Szentírásra való hivatkozás) mellett engedményeket tegyen célja érdekében: a kortárs angol költészet jó részének kárhoztatása is e stratégia része egy eljövendő, a befogadót tökéletesbítő költészet reményében. Míg Scaliger

⁶³ Ld. *Szofista* 235d-236c.

⁶⁴ „But let this be a sufficient, though short note, that we miss the right use of the material point of Poesy. Now for the outside of it, which is words, or (as I may term it) diction, it is even well worse”. *Sidney*, 49.

⁶⁵ „Undoubtedly (at least to my opinion undoubtedly) I have found in diverse smally learned courtiers a more sound style than in some professors of learning, of which I can guess no other cause but that the courtier following that which by practice he findeth fittest to nature, therein (though he know it not) doth according to art, though not by art; where the other, using art to show art and not to hide art (as in these cases he should do) flieth from nature, and indeed abuseth art.” *Sidney*, 51.

⁶⁶ Andrew D. Weiner, „Moving and Teaching: Sidney’s *Defence of Poesie* as a Protestant Poetic,” in Arthur F. Kinney, szerk., *Essential Articles for the Study of Sir Philip Sidney* (Hamden: Anchor Books, 1986), 92-112.

⁶⁷ O. B. Hardison, Jr., „The Two Voices of Sidney’s *Apology for Poetry*,” *English Literary Renaissance* 2 (1972), 83-99.

⁶⁸ Margaret W. Fergusson, *Trials of Desire. Renaissance Defences of Poetry* (New Haven: Yale Up, 1983), 10.

(és Puttenham) jórészt leíró, analitikus prózában konkrét költészettani ismereteket, verseléstechnikai és a retorikai fogásokat közöl, addig Sidney az elbeszélés minden elemét (így pl. a műfajok hierarchiájának ismertetését is) az érvelésnek rendeli alá. Hiába keresünk tehát a homéroszi hasonlatokra vagy ismétlésekre vonatkozó megállapításokat *A költészet védelmében* – Sidney egyébként is csupán a magyarázatban látja a hasonlat erejét⁶⁹ –, érdemes azonban szemügyre vennünk az érvelés kiemelt helyein megjelenő egyéb utalásokat Homéroszra vagy a homéroszi eposzok szövegére.

Sidney általában afféle biztos hivatkozási alapként, egyezményesen és egyértelműen elfogadott autoritásként utal Homéroszra, illetve a korai Homérosz-recepció néhány közhelyére.⁷⁰ A költészet pedagógiai értékét és a filozófiához, illetve a történetíráshoz képest való felsőbbrendűségét bizonyítandó azonban az eposzok konkrét helyeit is említi, az epideiktikus retorikában bevett toposzok illusztrálására:

Let us but hear old Anchises speaking in the midst of Troy's flames, or see Ulysses, in the fullness of all Calipso's delights, bewail his absence from barren and beggarly Ithaca. [...] See whether wisdom and temperance in Ulysses and Diomedes, valour in Achilles, friendship in Nisus and Euryalus, even to an ignorant man carry not an apparant shining [...] Well may you see Ulysses in a storm and in other hard plights, but they are but exercises of patience and magnanimity, to make them shine the more in the neare following prosperity.⁷¹

Az erősen vizuális alapú, és egyértelműen morális és pedagógiai indíttatású Sidney-i poétikában az *Odüsszeia* két népszerű helye az *Aeneis* vonatkozó részeivel együtt mintegy emblematikusan, a filozófiai tömörségnél és a történetírói „földhözragadságánál” hatékonyabban közvetíti a költészetnek tulajdonított tartalmakat. Sidney a költői ábrázolás

⁶⁹ Sidney egyetlen részletesebb, hasonlatokkal kapcsolatos megállapítása az angol költészettel kapcsolatos *digressio* részben található. A szerző itt a korban egyre divatosabb *euphuizmust*, a (főként tudományos hasonlatok) túlzó használatát ítéli el. E részben azonban megfigyelhető, mennyire másképp vélekedik a retorika erejéről Sidney, mint Puttenham: „For the force of a similitude not being to prove any thing to a contrary disputer, but onely to explain to a willing hearer, when that is done, the rest is a most tedious pratling, rather overswaying the memorie from the purpose whereto they were applied, then anie whit enforming the judgement alreadie either satisfied, or by similitudes not to be satisfied.” *Sidney*, 50.

⁷⁰ Így pl. a költő születési helyéért versengő hét város hagyományára, vagy a szekrénykiadásra.

⁷¹ *Sidney*, 17.

képszerűségére utaló kifejezéseket használ akkor is, amikor a hőskölteményre, mint a költészet minden támadóját elriasztó műfajra hivatkozik:

Their rests the heroical, whose very name I think should daunt all backbiters. For by what conceit can a tongue be directed to speak evil of that which draweth with him no lesse champions then Achilles, Cyrus, Aeneas, Turnus, Tydeus, Rinaldo, who doth not onely teach and move to a truth, but teacheth and moveth to the most high and excellent truth: who maketh magnanimity and justice shine through all misty fearfulness and foggy desires.⁷²

Spenserhez hasonlóan, Sidney is az olasz reneszánsz eposszal együtt tárgyalja a hősi epikát; kora esztétikáinak megfelelően (és saját álláspontjához következetesen ragaszkodva) azonban a xenophóni próza-elbeszélést is hőskölteménynek fogja fel.⁷³ A „legmagasabb és legkiválóbb igazságra” tanító és serkentő/indító hősköltemény maga a „legtökéletesebb és legsikerültebb fajta költészet” (*the best and most accomplished kind of poetry*), melynek pusztá léte garantálja a költészet védelmét. Sidney a hőskölteményben hibátlanul megjelenő erények mellett – a késő antik és a Neoplatonikus irodalomkritika hagyományai nyomán – egyenesen a tudás teljességét tulajdonítja a hősi epikának, s leginkább a korai görög eposzoknak:

[I conjure you...] to believe with Clauserus, the translator of Cornutus, that it pleased the heavenly Deity, by Hesiod and Homer, under the veil of fables to give us all knowledge, logic, rhetoric, philosophy natural and moral and *quid non?* to believe with me, that there are many mysteries contained in poetry which of purpose were written darkly, lest by prophane wits it should be abused: To believe with Landin that they are so beloved of the gods, that whatsoever they write, proceeds of a divine fury.⁷⁴

Az erősen retorikus próza természetesen helyet ad némi (ön)íroniának is, amikor Sidney a „tinta pazarló játszadozás” (*this ink-wasting toy of mine*) imént idézett, befejező részében a „conjure” ige használatával a törvényszéki beszédnél hatékonyabb meggyőzési stratégiára

⁷² *Uo.*, 29.

⁷³ *Id.* jelen fejezet 4. jegyzetét.

⁷⁴ *Sidney*, 53.

vált.⁷⁵ *A Költészet védelme* nem kis részben ennek köszönheti erejét és későbbi hatását: Sidney a szövegben lépten-nyomon tetten érhető iróniával, mintegy „sugar-coated pill”-ként közvetíti az amúgy meglehetősen merev, az arisztotelianus elveket már-már platóni szigorral – az *Állam* és a *Törvények* szigorával – alkalmazó poétikát.⁷⁶ Meglehet, a Homérosznak és Hésziodosznak tulajdonított enciklopédikus tudás, a szándékosan homályos, csupán a beavatott kevesek számára érthető költészet, vagy a *furor* elősorolását is ennek fényében értelmezhetjük, Sidney mindazonáltal az angol reneszánsz irodalomkritika Elyotnál, Aschamnél, Spensernél és Puttenhamnél is megjelenő toposzait idézi, s ugyanezeket a kritikai közhelyeket látjuk viszont – mindenfajta irónia nélkül – a homéroszi eposzok teljes szövegének első angol fordítója, George Chapman prózai írásaiban is.

2.5. George Chapman, a Homérosz-fordítások előszavai

Chapman 1598-tól 1614-ig, több részletben, az egyes változatokat többször is átdolgozva jelentette meg a Jean de Sponde kétnyelvű szövegkiadása alapján készült rimes Homérosz-fordítását.⁷⁷ A fordítások konkrét sajátosságaival dolgozatom következő fejezetében foglalkozom részletesen, az alábbiakban a szövegekhez kapcsolódó különböző paratextusok (előszó, dedikáció) néhány fő jellemzőjét mutatom be. Chapman a fordítás különböző stádiumaihoz fűzött kommentárjaiban mindvégig Homérosznak és saját fordításának a tudatlan sokasággal szembeni harcossá válását mintázza. A befogadók nagy részét eleve kirekesztő szemlélet egyébként Chapman egész munkásságát meghatározza, az *Ovids*

⁷⁵ conjure: kér, de parancsol is a megidézett szellemnek. ld. *OED*.

⁷⁶ Ez az önirónia érezhető *A költészet védelme* Pugliano lovas-pedagógiáján élcélődő bevezetésében is.

⁷⁷ A szöveg kiadástörténetével kapcsolatban ld. Allardyce Nicoll 1956-os kiadásának előszavát. Allardyce Nicoll, szerk., *Chapman's Homer*. 1. kötet: *The Iliad*. 2. kötet: *The Odyssey with a new preface by Garry Wills* (Princeton: Princeton University Press, 1956¹, 1998, 2000). A továbbiakban Chapman paratextusait idézve ezt a kiadást használom, a „Chapman” címet kötet- és oldalszámmal kiegészítve, míg a fordítást *Iliads* vagy *Odysseys* címmel jelölöm, arab számokkal megadva az adott ének- és sorszámokat. A Sponde eredetiről ld. Frank L. Schoell, *Études sur L'Humanisme Continental en Angleterre A la Fin de la Renaissance* (Genève: Slatkine Reprints, 1978), 151-152. és Christiane Deloince-Louette, *Sponde: commentateur d'Homère* (Paris: H. Champion, 2001).

Banquet of Sense című hosszú költeményhez fűzött előszóban például a homályos fogalmazásmódot védi meg: az *enargeiát* nem elsősorban a világos és szemléletes előadásmódban (*perspicuitas*), hanem a leginkább jelentőségteljes és a legkevésbé mesterkelt megfogalmazásban látja (*most significant, and unaffected phrase*).⁷⁸ Az *obscuritas* nyílt vállalását erős hivatástudat egészíti ki; Chapman elbeszélő műveiben előszeretettel tetszeleg váteszi szerepben.⁷⁹ A Homérosz-fordítások előszavaiban gyakran már-már „újjászületett Homéroszként” lép fel, az 1609-ben megjelent *Teares of Peace* című költeményében el is beszéli elhivatásának epifánia-szerű pillanatát.⁸⁰

Chapman már a fordítás legkorábban megjelent részeiben kifejti a homéroszi eposzok befogadásával kapcsolatos álláspontját. E szövegekben rendre közvetetten, az olvasó személyéből kiindulva bizonyítja az eposzok cáfolhatatlan elsőbbségét. Az 1598-as *Seaven Bookes of the Iliades* című fordítás-részlet bevezetőjében például a következőket írja „Feltételezem, nem egyszerű olvasó vagy, hiszen Homéroszt akarod olvasni”⁸¹ míg az ugyanabban az évben megjelent *Achilles' Shield*-ben így szól „A Megértőhöz” (*To the Understander*):

You are not every bodie: to you (as to one of my very few friends) I may be bold to utter my minde – nor is it more empaire to an honest and absolute man's sufficiencie to have few friendes than to a Homerical Poeme to have few commenders, for neyther doe common dispositions keepe fitte or plausible consort with judiciall and simple honestie, nor are idle capacities comprehensible of an elaborate Poeme.⁸²

Az olvasók nagy részének kizárása nem csupán retorikai fordulat: konkrét ellenségekpen alapszik. A homéroszi eposzokkal szemben bárminemű kritikát megfogalmazók elvi cáfolatán túl Chapman a konkrétan a fordítást „becsmérlők” (*detractors*)

⁷⁸ Jonathan Hudston és Richard Rowland, szerkk. George Chapman, *Plays and Poems* (London: Penguin, 1998), 239.

⁷⁹ Ld. Raymond B. Waddington, *The Mind's Empire: Myth and Form in George Chapman's Narrative Poems* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974), 13.

⁸⁰ Jonathan Hudston and Richard Rowland, szerkk. *i. m.*, 291-297.

⁸¹ *Chapman* I. 507 „I suppose you to be no mere reader since you intend to reade Homer”.

⁸² *Uo.*, 548.

ellen is kirohan. A *Seaven Bookes* dedikációjában arra kéri „az akhilleuszi erények élő példájaként” majd később egyszerűen Akhilleuszként aposztrofált Essex earljét, „védje meg Phoebus komoly és feddhetetlen prófétáját a két Átreidész – az Arrogancia és a Rágalmazás – tomboló és elvetemült haragjától”.⁸³ Az Akhilleusz-Essex párhuzam persze nem feltétlenül jelenti Agamemnón Erzsébettel (vagy bármely más konkrét személlyel) való azonosítását, Chapman óvatosan allegorikus megfogalmazása túl általános ahhoz, hogy az Átreidákat azonosíthassuk. A patrónus megszólításával és a megvédelmezendő költő homályos körülírásával mindenesetre a fordító és „ócsárlói” közötti konfliktus az eredeti mű és kritikusi közötti ellentét mintájára jelenik meg, ami kitűnő lehetőséget nyújt Chapmannek arra, hogy kortárs ellenfeleit – a fordítás minősége, formája vagy a fordítás alapjául szolgáló eredeti szöveg kapcsán fenntartásokat megfogalmazókat⁸⁴ – ugyanazzal a módszerrel cáfolja, mint a történeti Homérosz-recepció bizonyos szerzőit. Az *Iliász* és az *Odüsszeia* későbbi verzióihoz fűzött paratextusokban Chapman diplomatikusabban fogalmaz – elmaradnak a patrónust konkrét homéroszi személyekkel azonosító részek –, ám továbbra is a homéroszi eposzok egyetlen, vagy legalább hosszú idő óta első igaz értelmezőjének tartja magát. Ennek eredménye az is, hogy – amint e dolgozat következő fejezetében látni fogjuk – a fordító az egyes énekekhez csatolt jegyzetapparátusban (többnyire de Sponde allegorizáló értelmezéseire hagyatkozva, de gyakran azok ellenében is) megpróbálja hitelteleníteni a sajátjától eltérő értelmezési hagyományokat.⁸⁵

Chapman korai fordításaihoz fűzött ajánlásai azonban a fordító egy „szövegkritikai” megjegyzése, valamint a Homérosz-Vergilius vitában való állásfoglalása miatt is figyelemre

⁸³ *Uo.*, 505. „To the [...] now living instance of the Achillean vertues [...] Helpe then, renown'de Achilles, to [...] defend your grave and blamelesse Prophet of Phoebus from the doting and vitious furie of the two Atrides – Arrogancie and Detraction”. Chapman *Iliász* fordításának korai változataihoz ld. Phyllis Bartlett, „Chapman's Revisions in his *Iliads*,” *English Literary History* 2 (1935): 92-119; és John Channing Briggs, „Chapman's *Seaven Bookes of the Iliades*: Mirror for Essex,” *Studies in English Literature* 21 (1981): 1, 59-69.

⁸⁴ Chapman legfőképpen az ellen a vád ellen kardoskodik, hogy kizárólag latinból fordítana. Ld. a következő fejezetet.

⁸⁵ Különösen Scaliger nézeteit és ehhez kapcsolódóan az egyes homéroszi helyek vergiliusi imitációját, ld. pl. *Chapman* I. 545.



méltók. A *Seaven Books* olvasónak szóló bevezetője a következőképpen határozza meg a fordító feladatát:

The worth of a skilfull and worthy translator is to observe the sentences, figures and formes of speech proposed in his author, his true sence and height, and adorne them with figures and formes of oration fitted to the originall in the same language to which they are translated.⁸⁶

A célnyelv adottságaihoz alkalmazkodó, ugyanakkor messzemenően formahű fordítás igényét vélhetjük felfedezni Chapman versmérték-választásában, valamint a fordítások sűrű margináliáiban, melyek az egyes homéroszi sajátosságokat (így pl. hasonlatok, beszédek, esetleg formulák, stb.) jelölik és többnyire kommentálják. Az eredetihez való hűség eme vezérelvét figyelembe véve talán furcsának tűnhet, hogy a *Seaven Books* nem az *Iliász* első hét énekét, hanem Chapman válogatását tartalmazza (1., 2., 7., 8., 9., 10., 11. énekek), ám a fordító antik példákra hivatkozva igazolja eljárását:

I have good authoritie that the books were not set together by Homer himselfe, Lycurgus first bringing them out of Ionia in Greece as an entire Poeme, before whose time his verses were sung dissevered in many workes – one calde the battaile fought at the fleete, another Doloniades, another Agamemnon's fortitude, another the Catalogue of ships, another Patroclus's death, another Hector's redemption, another the funerall games, &c. All which are the titles of several Iliades: and if those were ordred by others, why may I not chalenge as much authority, reserving the right of my president?⁸⁷

Már a fordítás címe (*Iliads*) is jelzi, hogy Chapman – Plutarkhosz nyomán – önálló énekekből, rhapszodiákból egymásba fűzött költeménynek tartja az *Iliászt*.⁸⁸ Az énekek válogatása azonban korántsem önkényes, Chapman igyekszik mellőzni az eposz első felének azon részeit, amelyek nem kapcsolódnak szorosan az első énekben kibontakozó viszály motívumához – így az eskükötetést, a falról való szemlélődést, Párisz és Meneláosz párviadalát, és a Diomédeia egészét. A *Seaven Bookes*-ban az *Iliász* első részének komótosan haladó, hosszabb-rövidebb digressziókkal tarkított, s a feszültséget éppen a főszereplők mellőzésével fokozó cselekménye helyett egy jóval egyszerűbb eposzt kapunk, amely szinte kizárólag a

⁸⁶ *Uo.*, 507.

⁸⁷ *Uo.*

⁸⁸ Vö. Plutarkhosz, Lycuurgus, 4. 9.

főszereplőkre (Akhilleusz, Hektór, Agamemenón) koncentrálnak. A történet „lényegre törő” bemutatásmódját az Essex-nek tulajdonított akhilleuszi erények hangsúlyos megjelenítésének igénye is indokolhatja, ám Chapman fenti megjegyzései azt mutatják, hogy a fordító e korai szövegben az epikus anyag megfelelő szelekcióját is saját, minden addigi próbálkozásnál hitelesebb Homérosz-olvasatának részeként fogta fel. Ez különösen akkor válik nyilvánvalóvá, ha figyelembe vesszük, hogy az angol közönség már a chapmani fordítások megjelenése előtt néhány évvel hasonlóképpen kivonatolva olvashatta „Homéroszt”: 1581-ben jelent meg ugyanis Arthur Hall franciából átültetett, az *Iliász* első tíz énekét közlő *Ten Books of Homers Iliades* című műve, amely azonban a tudományos közmegegyezés szerint (is) meglehetősen alacsony színvonalat képvisel.⁸⁹

Chapman azonban nem csupán a kortársak, hanem sok esetben a hagyományosan autoritásnak tekintett források ellen is fellép. Ezt tapasztalhatjuk az *Achilles' Shield* bevezetőjében is, ahol a fordító a következőképpen hasonlítja össze Homéroszt és Vergiliust:

for Homer's poems were writ from a free furie, an absolute and full soule – Virgil's out of courtly, laborious and altogether imitatorie spirit. Not a simile hee hath but is Homer's, not an invention, person or disposition, but is wholly or originally built upon Homericall foundations, and in many places hath the verie wordes Homer useth. Besides, where Virgill hath had no more plentifull and liberall a wit than to frame twelve imperfect bookes of the troubles and travailes of Aeneas, Homer hath of as little subject finisht eight and fortie perfect; and that the triviall objection may be answered that not the number of bookes but the nature and excellence of the worke commends it, all Homer's bookes are such as have been presidents ever since of all sortes of Poems, imitating none, nor ever worthily imitated of any. Yet would I not be thought so ill created as to bee a malicious detracter of so admired a Poet as Virgill, but a true justifier of Homer, who must not bee read for a few lynes with leaves turned over caprichiously in dismembred fractions, but throughout – the whole drift, weight and height of his workes set before the apprehensive eyes of his judge.⁹⁰

Vergilius bírálata voltaképpen a *Seaven Bookes* (és Homérosz) korabeli kritikusi elleni burkolt támadás, Chapman legalábbis az utóbbi mű kiadása óta megjelenő, a két antik költőt összehasonlító vélemények alapján érez késztetést arra, hogy hamarjában az *Iliász* 18.

⁸⁹ Hall verziójának részletesebb kommentárját ld. dolgozatom 3.2. fejezetében.

⁹⁰ *Chapman* I. 544-545.

énekét is lefordítsa.⁹¹ A fordító azonban nem elégszik meg a szöveg közlésével, már a fent idézett előszóban ismerteti a homéroszi és vergiliusi pajzs- és fegyverzetleírások, az *ekphrasis* eme nagymértékben különböző példáinak összevetéséből levonandó tanulságokat. Chapman a Homérosznak tulajdonított „szabad” *furor* és a szerinte Vergiliusra jellemző udvari (azaz: kifinomult és/vagy színlelő/hízelgő),⁹² erőlködve dolgozó és utánzásra hajlamos szellemiség különbségére alapozza a homéroszi eposzok felsőbbrendűségét, s ezt az értékítéletet megerősítendő egy későbbi helyen Vergilius selymes, arannyal és ezüsttel díszített ruhába öltöztetett múzsájához képest mint egyszerű, ám nagy tömegű és felbecsülhetetlen értékű aranyról” beszél a homéroszi költeményekről.⁹³ Jóllehet maga is nevetségesnek tartja a szövegek méret alapján való összehasonlítását, Vergilius 12 énekét „befejezetlennek” vagy „tökéletlennek” nevezi Homérosz „teljességéhez” vagy „tökéletességéhez” képest. E tökéletesség azonban nem csupán mennyiségi kérdés: az *Iliászt* és az *Odüsszeiát* tartalmi és formai szempontból is imitáló Vergilius-szal ellentétben Homérosz (Chapman szerint) senkit nem utánoz és maga is utánozhatatlan. Az eredetiségükben szinte szakrális dokumentummá avatott eposzok különlegességét végül a befogadásban is megtapasztalhatjuk: Chapman a *teljes* homéroszi szöveg olvasásának igényével éppen Vergilius hatásának és hírnevének egyik nyilvánvaló bizonyítékát a *sortes vergilianae* tradíciót hitelteleníti.

Az 1598-as *Palladis Tamia*-ban Francis Meres már a dicséretre méltó fordítások között említi „Chapman éppen elkezdett Homéroszát” (*Chapman for his inchoate Homer*), bár az „angol Homérosz” címét – az Erzsébet-kori hagyományoknak megfelelően – Chaucernek tartja fenn.⁹⁴ A fentiekben láthattuk, hogy Chapman már a fordítás korai stádiumaiban is igyekszik egyszerű fordítói státuszát megváltoztatni, s ehhez a konkrét szövegkritikai

⁹¹ *Uo.* „And this is it, most honorde, that maketh me thus sodainely translate this Shield of Achilles, for since my publication of the other seven bookes comparison hath beene made betweene Virgill and Homer, who can be comparde in nothing with more decysall and cutting of all argument than in these two Shildes”.

⁹² OED 4 a-b.

⁹³ *Uo.*

⁹⁴ *Smith* II. 322-323.

döntések mellett a kritikai hagyomány felülvizsgálatát és a befogadói magatartás újraértelmezését is kezdeményezi, sőt, az én-formálás kendőzetlenül agresszív stratégiáit is igénybe veszi. Homérosz igazi „újjászületése” azonban 1616-ig váratott magára, amikor Chapman a következő sorokkal kommentálta *Odüsszeia* fordítását: „A háromezer éve halott Homérosz, íme, feléledt / a gyászos halálból, amit ebben az életben meg kellett tapasztalnia, / Amikor senki nem fogta fel őt, senki sem értette”.⁹⁵ Chapman egyértelműen az *Odüsszeiát* tartotta *opus magnum*ának, amint az a mű alábbi, Robert Carrnak, Somerset Earljének szóló dedikációjából is kiderül:

And that your Lordship may in his [Homer's] Face take view of his Mind, the first word of his *Iliads* is μῆνιν, wrath; the first word of his *Odysseys*, ἀνδρα, Man – contracting in either word his each worke's Proposition. In one, Predominant Perturbation; in the other, over-ruling Wisedome; in one, the Bodie's fervour and fashion of outward Fortitude to all possible height of Heroicall Action; in the other, the Mind's inward, constant and unconquerd Empire, unbroken, unalterd with any most insolent and tyrannous infliction.⁹⁶

Az *Iliászban* megjelenített, hagyományos eposzi témákhoz képest az *Odüsszeia* Chapman felfogásában a bölcsesség alapjait megvető és az elme szabadságát garantáló filozófiai költeménnyé lép elő, amelyben Odüsszeuszt nem csupán a bölcsesség és a tűrés, hanem az általában Aeneas kapcsán emlegetett kegyesség (*pietas*) erénye is jellemzi.⁹⁷ A nagy kezdőbetűvel írt „Férfiú” kalandjai a tökéletes vagy (Chapman kifejezésével) „abszolút” ember morális fejlődésének allegóriájává állnak össze, alapvető eligazodást nyújtva a kortársak számára.⁹⁸ Amíg Aschamnél a πολύτροπος jelző csupán Odüsszeusz „tapasztaltságára” vagy „jártasságára” utal, addig Chapman már az *Odüsszeia* egészének tulajdonított etikai-pedagógiai programra következtet a szóból:

⁹⁵ Chapman II. 7. „Homer, three thousand yeares dead, now reviv'd / Even from the dull death that in life he liv'd, / When none conceited him, none understood”.

⁹⁶ *Uo.*, 4.

⁹⁷ Richard S. Ide, „Exemplary Heroism in Chapman's *Odysseys*,” *Studies in English Literature* 22 (1982):1, 121-136.

⁹⁸ Ld. George deForest Lord, *Homeric Renaissance: The Odyssey of George Chapman* (London: Chatto & Windus, 1956), 103; Donald Smalley, „The Ethical Bias of Chapman's *Homer*,” *Studies in Philology* 36 (1939), 190.

The information or fashion of an absolute man, and necessarie (or fatal) passage through many afflictions (according with the most sacred Letter) to his naturall haven and countrey, is the whole argument and scope of this inimitable and miraculous Poeme. And therefore is the epithete πολύτροπον given him in the first verse; πολύτροπος signifying *Homo cuius ingenium velut per multas et varias vias, vertitur in verum*.⁹⁹

Az *Odüsszeia* első sorának chapmani fordítása a πολύτροπος jelző sajátos körülírása mellett a Múza kétértelmű megszólításában is érzékelteti ezt a nevelő szándékot.¹⁰⁰ Jelen szempontunkból azonban érdekesebb, hogy a dedikációban a „fiatalok viselkedésének férfiúhoz méltó formálása” és a „legkomolyabb keresztény jámborság” szempontjából is az „Igazság alapvető és tantételszerű összefoglalásaként”¹⁰¹ felfogott *Odüsszeia* minden addiginál biztosabb hivatkozási alapot nyújt Chapmannek ellenfeleivel szemben. Az *Iliász*hoz hasonlóan itt is megkapják a magukét a „mi modern tudósaink”, akik „több érdemet tulajdonítanak valami Lord Major meztelen igazságát elbeszélő szerencsétlen krónikásnak, mint a meztelen Ulyssest örökérvényű mesébe öltöztető Homérosznak”.¹⁰² A fordítást bevezető ajánlás igazi különlegességeként azonban a fordító a homéroszi eposzok egyik legfontosabb antik értelmezését, az *Iliászt* és az *Odüsszeiát* a felkelő, illetve a lemenő naphoz hasonlító Longinosz olvasatát is megtámadja.¹⁰³ Az *Odüsszeia* imént felsorolt ismérvei alapján vitatja az összehasonlítás érvényességét, majd javaslatot tesz az antik kritikus és „a többi olyan komoly és állítólag tanult fő” elhallgattatására, akik a költészet szent örölete nélkül járulnak a Múzsákhoz:

But this Prozer Dionysius [Longinus] and the rest of these grave and reputatively learned [...] are not in these absolutely divine Infusions allowed either voice or relish – for *Qui Poeticas ad fores accedit, &c.*, sayes the Divine Philosopher, he that knocks at the Gates of the Muses, *sine*

⁹⁹ Chapman II. 11. A latin szöveg fordítása: „Olyan férfiú, kinek szelleme mintha hosszú és változatos úton fordulna helyes irányba”.

¹⁰⁰ Uo. „The Man, O Muse, informe, that many a way / Wound with his wisdom to his wished stay.”

¹⁰¹ Uo., 5. „The most materiall and doctrinall illations of Truth, both for all manly information of Manners in the yong [...] and even Christian pietie, in the most grave”.

¹⁰² Uo., 5-6. „why should a poore Chronicler of a Lord Maior’s naked Truth [...] include more worth with our moderne wizerds than Homer for his naked Ulysses, clad in eternall Fiction?”

¹⁰³ *On the Sublime* 9.13-14. Ez egyébként Longinosz első említése az angol nyelvű irodalomkritikában, ld. T. J. B. Spencer, „Longinus in English Criticism: Influences Before Milton,” *Review of English Studies* 8 (1957), 137-143.

Musarum furore, is neither to be admitted entrie nor a touch at their Thresholds, his opinion of entire ridiculous and his presumption impious.¹⁰⁴

Chapman Ficino Platón-kommentárjából idézve és az *Ión* című dialógusra hivatkozva vindikálja Homérosz (és saját fordítása) számára a szent *furort*. Az, hogy a Platont „félistenként” emlegető, és a platóni „lelkesültség” (*enthousiasmos*) több helyen is a fenség forrásának tartó Longinoszt éppen (és csakis) ezzel a költészettel szemben legalábbis gyanakvó platóni szöveggel „érvényteleníti”, jól mutatja, hogy a fordító akár az antik irodalomkritika hagyományainak újraértelmezésére is hajlandó, ha „bárki ki merné nyitni szentségtörő száját” Homérosza ellen.¹⁰⁵ A fordítás végéhez csatolt versben önmagát Odüsszeuszhoz, vállalkozását pedig a görög hős hazatéréséhez hasonlító Chapman az önigazolás ezen agresszív, valamiféle szent kinyilatkoztatásra és az ellenfelekkel való dialógus mellőzésére alapozott stratégiájával tevékenyen hozzájárult a fordítása körüli kultusz későbbi kialakulásához.¹⁰⁶

2.6. Ben Jonson, *Timber*, *Ars Poetica*

Jonson az elsők közé tartozik, akik Chapman fordításának jelentőségét felismerték, s William Drummonddal folytatott beszélgetése közben elejtett rosszmájú megjegyzése ellenére – miszerint „Homérosz és Vergilius hosszú alexandrinusokban készült fordításai csak prózai művek”¹⁰⁷ – az első teljes angol Homérosz-fordítással kapcsolatos kritikai megnyilatkozásai többnyire elismerőek. A klasszikus irodalomban (kortársaihoz képest) igencsak jártas Jonson azonban nem csupán a chapmani fordítás révén játszik szerepet a kora-újkori Homérosz-

¹⁰⁴ *Chapman* II. 6.

¹⁰⁵ Ld. *On the Sublime*, 8.4; 13.2. *Chapman* II. 6. „whosoever shall open his prophane mouth”. Chapman a költészettel szemben ironikus vagy ellenséges platóni szövegek újraértelmezésével természetesen a költészet apologétáinak szelídebb hagyományát folytatja, ld. pl. *Sidney*, 38-40. A reneszánsz filozófusai és irodalomkritikusai a *furore divino* kapcsán az *Ión* mellett általában a (kevésbé ironikus) *Phaidroszt* is emlegetik, így pl. a neoplatonikus Landino is.

¹⁰⁶ Chapman fordításának kultuszához ld. Péti Miklós, „The Shaping of a Literary Cult: The Reception of Chapman’s *Homer* from Jonson to Keats,” *The AnaChronisT* 1999, 33-52.

¹⁰⁷ *A Conversations with William Drummond* és a *Timber* szövegét George Parfitt kiadásából idézem (Ben Jonson, *The Complete Poems* (London: Penguin, 1975) a cím mellett sorszámmal, ez esetben *Conversations*, 29-30.

receptióban: kritikai munkásságában – a horatiusi *Ars Poetica* fordításaiban, a *Timber* címen kiadott közhely- vagy bölcsességtárban valamint a már említett, William Drummond lejegyzésében fennmaradt *Beszélegetésekben* – minduntalan tanulságot tesz arról, hogy behatóan ismeri az *Iliász* és az *Odüsszeia* különböző értelmezéseit. Kortársaihoz hasonlóan Jonson is komoly pedagógiai jelentőséget tulajdonít a homéroszi eposzoknak (és általában a klasszikus epikának), a *Timber* alábbi részletéből azonban az is kiderül, hogy mindezt az antik és modern tudás és irodalom újszerű, az eddig tárgyalt poétikaszerzőkhöz képest kifejezetten haladó szellemű felfogásában gondolja el:

And as it is fit to read the best authors to youth first, so let them be of the openest and clearest, as Livy before Sallust, Sidney before Donne. And beware of letting them taste Gower or Chaucer at first, lest falling too much in love with antiquity, and not apprehending the weight, they grow rough and barren in language only. When their judgments are firm and out of danger, let them read both the old and the new; but no less take heed that their new flowers and sweetness do not as much corrupt as the other's dryness and squalor, if they choose not carefully. Spenser, in affecting the ancients, writ no language; yet I would have him read for his matter; but as Virgil read Ennius. The reading of Homer and Virgil is counselled by Quintilian as the best way of informing youth and confirming man. For besides that the mind is raised with the height and sublimity of such a verse, it takes spirit from the greatness of the matter, and is tinted with the best things.¹⁰⁸

A *Timber* elejének egyik, Hans Baron 1968-as tanulmánya óta méltán híres passzusban (*non nimium credendum antiquitatis*; *Timber*, 160-175) Jonson Vives nyomán az antikokhoz való kritikus hozzáállást, s egyúttal a modern tapasztalásban rejlő értékek felismerését szorgalmazza.¹⁰⁹ A fenti idézet voltaképpen ugyanennek az elgondolásnak a gyakorlati alkalmazása: Jonson csupán egyetlen szempont alapján (ti. hogy melyik mű a „legjobb”) rangsorolja az olvasandó antik és modern auctorokat, így a korabeli obligát szerzőlisták helyett egy erősen szelektált olvasási „ütemtervet” kapunk. Az antik minták feltétlen elfogadása ellen érvelő gondolatmenetben fontos helyet kap Spenser kritikája: Jonson elveti a már Sidney által is kifogásolt spenseri archaizmusokat, s a Vergilius-Ennius párhuzammal egyúttal a klasszikus epikus hagyomány egyik fontos jellemzőjére, a nemzeti

¹⁰⁸ *Timber*, 2225-2246.

¹⁰⁹ Ld. Hans Baron, „Querelle of Ancients and Moderns” (hivatkozás az 1. fejezet 16. jegyzetében)

eposz újraírásának állandó kényszerére hívja fel a figyelmet. Néhány évtizeddel a *Timber* megjelenése után Milton már Jonson javaslata szerint olvassa a spenseri románc-eposzt, ám a nemzeti eposz megújításának szándéka magától Jonsontól sem volt idegen (a William Drummonddal folytatott beszélgetések kezdetén olvashatjuk, hogy *Herologia* címen akart megjelentetni egy eposzt „országá kitűnőségeiről” (*the worthies of his country*) hősi párversben, „mivel minden más rímet megvet”).¹¹⁰ Mindamellett úgy tűnik, Jonson kettős mércét alkalmaz, hiszen a *Tündérr királynő*höz képest – Quintillianusra hivatkozva és a longinuszi fenségest idéző érvekkel – Homérosz és Vergilius műveit mind a bennük kifejezett dolgok (*res*), mind nyelvezetük (*verba*) miatt a „legjobbna” tartja. Az antik szerzők iránti elfogultság azonban csak látszólagos: ha a klasszikus allúziókban bővelkedő és az eposzi apparátust maradéktalanul használó, ám végletesen ironikus *On The Famous Voyage* című vígeposzt (Jonson egyetlen megjelent epikus művét) tekintjük, egyértelműen kiderül, hogy a költő, aki szerint egyszerre kell „felélesztenünk az antikvitást, és megkérdőjeleznünk az elmúlt időket”¹¹¹ saját munkájában meg is valósította a klasszikus tartalom és forma fenti idézetben vázolt kritikus szelekcióját. Ugyanez, a klasszikus örökséget aktualizáló, és a már nem csupán az imitáció szempontjából hasznosító szemlélet mutatkozik meg Jonson pindaroszi ódáiban is, mely műfaj – ha sikeresen művelik – éppen a klasszikus forma és a jelenkori tartalom közötti feszültséget tematizálja érzékenyen.

Jonson tehát Elyothoz, Aschamhez vagy Sidney-hez hasonlóan és a kor ízlésének megfelelően főként a klasszikus epika közvetlen morális haszna miatt olvastatná a klasszikusokat (így Homéroszt is), ám poétikai és esztétikai szempontból kritikusabb, a modernnek értékeit is elismerő hozzáállást szorgalmaz. Ez a viszonyulás természetesen csak az eddig tárgyalt szövegekhez képest újszerű: Vives mellett Jonson Horatiustól is kölcsönözhetette

¹¹⁰ *Conversations* 1-9. Ugyanitt, a *Beszélgetések*ben derül ki, hogy Jonson az „Arthur király meséket” (*King Arthur's fiction*) nem tartja megfelelő alapnak egy hőskölteményhez: a nemzeti hagyomány eme Aschamtól ismerős elvetése, s a klasszikus minták előnyben részesítése megint csak Milton költői fejlődését előlegezi meg.

¹¹¹ *Timber*, 2613-2614. „awake antiquity, call former times into question”.

a gondolatot, s ez annál is valószínűbb, hiszen a *Timber* megjelenésének évében Jonson két változatban is megjelentette az *Ars Poetica* fordítását. A továbbiakban érdemes szemügyre vennünk ezt a két, néhány ponton eltérő szöveget, annál is inkább, hiszen több fontos, Homérosszal és a homéroszi eposzokkal kapcsolatos megállapítást tartalmaznak.

Az *Ars Poetica* első verziója John Benson kiadásában, duodecimo formátumban (a *Poems* c. kötet részeként), míg a második változat ugyanazon évben (1640) a jonsoni *Works* folió kiadásának második kötetében jelent meg (a *Timber* és Jonson angol nyelvtana mellett). A két kiadás között jelentős az eltérés, ami a fordítás alapjául szolgáló latin szövegkiadásnak köszönhető: a folió kiadáshoz Jonson Daniel Heinsius szöveg-recenzióját használta, mely a kor befogadói ízlésének megfelelően tette „logikusabbá” a költemény gondolatmenetét.¹¹² A fordítások különbsége azonban nem csupán az eltérő elrendezésben mutatkozik meg, hiszen Jonson számos helyen javította a duodecimo változat szövegét és központosítását. Ez utóbbi javításra példa az *Ars Poetica* 359. sorának (*indigno quandoque bonus dormitat Homerus*), a költői hibák azóta szállóigévé vált megfogalmazásának kétféle szerkesztése: a duodecimo szövegben még (a hagyományos értelmezés szellemében) egyetlen mondat részének értelmezi a sort (but am more / Angry, if once I hear good Homer snore (511-512)), ám a folió verzióban már (Heinsius-t követve) külön kijelentésnek veszi a *quandoque*-t követő részt (Sometimes, I heare good Homer snore. (536)). Míg Heinsius csupán a latin szöveg központosításának megváltoztatásával juttatja érvényre értelmezését, addig Jonson kénytelen eltérően megfogalmazni a két változatot. A duodecimo *if once* fordulata ugyan fonákul adja vissza az eredeti tartalmát, ám hatásában sikerül közelítenie a horatiusi ironiához. A Heinsius-i szöveg alapján készült folió verzió tételmondat-szerű kijelentése ezzel szemben kevésbé (ön)ironikus, s értelmezhető a *Timber* fent tárgyalt részeiben megjelenő antikvítás-kritika megnyilvánulásaként is.

¹¹² Az *Ars Poetica* mindkét változatát a Herford-Simpson- féle kritikai kiadásból idézem: C. H. Herford és Evelyn Simpson, szerkk., *Ben Jonson* 11 kötet (Oxford: Clarendon, 1925-1951), 8:299.

Az *Ars Poetica*-ban előforduló homéroszi utalások közül talán a legfontosabb az epikus cselekményszerkesztést tárgyaló rész, amelyet Horatius a hagyomány és az újítás kérdéskörével kapcsol össze. A jonsoni folió néhány jelentéktelen központozásbeli eltéréstől eltekintve betűhíven adja vissza a duodecimo változatot, ezért az alábbiakban az előbbi szöveget tárgyalom:

‘Tis hard, to speake things common properly:
 And thou maist better bring a Rhapsody
 Of *Homers* forth in Acts, then of thine owne
 First publish things unspoken, and unknowne.
 Yet common matter thou thine own maist make,
 If thou the vile, broad-troden ring forsake.
 For, being a Poët, thou maist feign, create,
 Not care, as thou wouldst faithfully translate,
 To render word for word ... (183-191)
 ...Nor so begin, as did that Circler, late,
I sing a noble Warre, and Priam’s fate...(195-196)
 ...O, how much better this,
 Who nought assaies unaptly, or amisse?
Speake to me, Muse, the Man, who, after Troy was sack’t,
Saw many Townes, and Men, and could their manners tract...(199-202)
 ...He ever hastens to the end, and so
 (As if he knew it) rapps his hearer to
 The middle of his matter: letting goe
 What he despaires, being handled, might not show.
 And so well faines, so mixeth cunningly
 Falshood with truth, as no man can espie
 Where the midst differs from the first: or where
 The last doth from the midst dis-joyn’d appeare. (211-216)

Horatius a fenti sorok eredetijében a jogi nyelvhasználatot idézve, a *communia* (a mindenki számára közös dolgok) és a *publica materies* (meghatározható személy(ek) által/száma számára nyilvános dolgok, vö. *res publicae*) fogalmai segítségével írja le a sikeresen újszerű költői alkotást. Bár Jonson értelmezésében nehezebben megkülönböztethető e két fogalom, a „things common” és a „common matter” kifejezésekben egyértelműen két különböző jelentésben szerepel a „common” melléknév,¹¹³ amit (az eredetiben nem található) „yet” is megerősít. Ami azonban a *publica materies* el- és kisajátítását illeti, Jonson több kiegészítést és megjegyzést fűz az eredeti horatiusi elképzelésekhez. Horatiusnál a *publica*

¹¹³ ld. *OED*, 1. 6.

materies helyes felhasználásának záloga olyan imitáció, amely őrizkedik a közhelyektől és a szó szerinti fordítástól, Jonsonnál azonban e bevezető gondolatokhoz (187-188) a reneszánsz poétikákból oly’ ismerős, ám az eredetitől idegen „teremtő-költő” eszméjét is hozzáfűzi („For, being a Poët, thou maist feign, create”). Horatius a továbbiakban nagyon pontos leírást ad a befogadó-közösség számára hozzáférhető dolgokra koncentráló homéroszi cselekményvezetésről, s jelzi, hogy ennek köszönhető az eposzok befogadás során tapasztalható *enargeiája* (*semper ad eventum festinat et in medias res / non secus ac notas auditorem rapit*). Jonson az *ad eventum*-ot a célzatosan szerkesztett narratívára utaló „to the end” kifejezéssel fordítja, s nem ad helyet az eredetiben legalább ennyire fontos „eseményközpontú” értelmezésnek. Végül, az idézett rész befejező soraiban Horatius a cselekményrészek (kezdet, közép és vég) összhangját részben annak tulajdonítja, hogy a költő milyen sikerrel tudja vegyíteni a tényeket és a fikciót, s ezt Jonson a 214. sorban az *art est celare artem* hagyománnyal egészíti ki: a befogadás folyamatában, az *enjambement*-től eltekintve a „no man can espie” kifejezés önálló mellékmondatként is értelmezhető (amit az olvasás folyamatában az *enjambement* természetesen módosít). A homéroszi „hibákat” tárgyaló rész fordításához hasonlóan az *Ars Poetica* eme részének értelmezése is azt mutatja tehát, hogy Jonson nem riadt vissza az antik irodalomkritika hagyományainak modern szempontokkal való kiegészítésétől. Jonson eme megnyilatkozásai a homéroszi eposzok értelmezései kapcsán jelennek meg az *Ars Poetica* fordításában, nem vitás azonban, hogy – akárcsak az eredeti horatiusi szöveg – általánosabb kritikai problémák kapcsán is értelmezhetőek. Horatius imitációval és fordítással kapcsolatos tanácsainak a teremtő költő motívumával való megtoldása az antikvitás fent tárgyalt jonsoni felfogását tükrözi, mindamelllett a *celare artem* hagyomány felvillantásához hasonlóan a kora-modern esztétikák követelményeinek is eleget tesz. Hasonlóképpen: a homéroszi eposzok

elbeszéléstechnikájával kapcsolatban felvetett célorientált cselekmény gondolata értelmezhető a spenseri románc-eposz diffúz narrációja elleni megnyilatkozásnak.

Az *Ars Poetica* és a *Timber* eddig tárgyalt, túlnyomórészt elméleti irányultságú részeivel szemben végül az utóbbi mű egy olyan részletéhez fordulok, amelyben a homéroszi eposzok értelmezése közvetlenül kapcsolatba hozható a kortársak kritikájával. Jonson szerint „a költőkről csakis a költők mondhatnak ítéletet, és nem is mindegyik, hanem csak a legjobbak”, s ennek megfelelően a magát „jó hangulatában” csak A Költőnek nevező szerző a *Timber* szövegében is számos alkalommal ítélkezik a riválisokról, de akár a korábbi költőgenerációkról is.¹¹⁴ Ezekhez a konkrét személyekre és szövegekre utaló részletekhez a fent elemzett részletekhez hasonló, költészettel vagy a nyelvvel általában foglalkozó passzusok nyújtanak „elméleti” háttérrel, és a homéroszi Odüsszeusz-karakter sajátos, nyomokban Ascham és Chapman szövegeire emlékeztető értelmezését is egy ilyen szakaszban találjuk. Jonson szerint a túlzott bőbeszédűség gyógyíthatatlan:

Whom the disease of talking still once possesseth, he can never hold his peace. Nay, rather than he will not discourse, he will hire men to hear him. And so heard, not hearkened unto, he comes off most times like a mountebank, that when he hath praised his medicines, finds none will take them, or trust him. He is like Homer's Thersites, ἀμετροεπής, ἀκριτόμυθος: speaking without judgment, or measure. [...] Ulysses, in Homer, is made a long-thinking man, before he speaks [...] For too much talking is ever the indice of a fool.¹¹⁵

A szószátyár, mérték és megfontolás nélkül beszélő Therszitész és Odüsszeusz szembeállítás az *Iliász* szövege alapján is megállja a helyét, ám a *Timber* szóban forgó helyén a különböző kommentárok szerint Jonson az *Attikai Éjszakák*, illetve Alciati emblémagyűjteményének Claude Mignault-féle kiadását követi.¹¹⁶ Akárhogy is legyen, az angol reneszánsz poétikákban egyedül ezen a helyen találunk utalást a beszédét „hosszan megfontoló” Odüsszeuszra. Bár Homérosz legjobb tudomásom szerint sem az *Iliászban*, sem

¹¹⁴ *Timber*, 3190, *Conversations*, 10-49.

¹¹⁵ *Timber*, 428-452.

¹¹⁶ Ld. II. 212-277. Jonson forrásaihoz ld. George Parfitt, szerk., *i. m.*, 588. és Percy C. H. Herford és Evelyn Simpson, szerk., *i. m.*, 11:222sk.

az *Odüsszeiában* nem állítja nyíltan a szóban forgó görög hősről, hogy hosszan elgondolkodna beszédei előtt, sőt, az odüsszeuszi megszólalások jó része éppen a gyors reagálás vagy a pillanatnyi rögtönzés példája lehetne,¹¹⁷ az eposzok két jelenete az *Iliász* harmadik, illetve az *Odüsszeia* hatodik énekéből talán alapot adhat egy ilyen értelmezéshez. Az *Iliászban* a *teikhoskopia* (szemléltetés a falról) epizódjában esik szó Odüsszeuszról: Priamosz, mielőtt Odüsszeusz beszédéről szólna (amely egyébként úgy zúdult a közönségre, „mint télen a hózivatar hull”), részletesen leírja az utóbbi hős látszólag esetlen testtartását.¹¹⁸ A homéroszi narráció komótos, parataktikus stílusából ugyan arra is következtethetünk, hogy Odüsszeusz előbb esetlenül megállt, s csak miután minden szemlélő számára nyilvánvalóvá vált sutasága, kezdett el szónokolni, ám az eredetiben egyetlen szó sem jelzi, hogy ez idő alatt gondolkodott volna. A másik homéroszi részlet több alapot nyújthatott Jonsonnak: a Nauszikaát és játszótársait meglepő meztelen Odüsszeusz megszólalása előtt azon töpreng, mielőtt megszólal: vajon kezével érintse-e a királylányt vagy messziről esdekeljen.¹¹⁹ Arról, hogy ez a töprengés hosszú volt-e, Homérosz itt sem tudósít, az epizód tágabb szövegkörnyezetét szemügyre véve azonban inkább arra hajlok, hogy pillanatnyi tétovázásként, a cselekvés valamiféle bizonytalan kezdeteként kell elképzelnünk a leírtakat.¹²⁰ Amennyiben Jonson mégis erre a jelenetre utalt a *Timber* fent idézett passzusában, valószínű, hogy az odüsszeuszi döntés sajátos, lineáris narráció formájában való homéroszi megjelenítése alapján alkotott fogalmat a beszédét „hosszan megfontoló” Odüsszeuszról.¹²¹

¹¹⁷ Ld. pl. ix. 221-223. Az azonnali választ implikáló formula: (Devecserinél) „Válaszul erre eképen szólt leleményes Odüsszeusz” igen gyakori az *Odüsszeiában*.

¹¹⁸ III. 216-224.

¹¹⁹ vi. 119-185.

¹²⁰ Az idézett részben Odüsszeusz a bozótból előtörve lepi meg a labdázó lányokat, cselekedeteinek gyorsaságát és hevét Homérosz oroszlán-hasonlattal illusztrálja (vi. 130-135). A Nauszikaához szóló beszéd viszonylagos hosszúságát tekintve sem lenne jól ütemezve egy elnyújtott döntésfolyamat: Odüsszeusz morfondírozása (filmes párhuzammal) talán a kép pillanatnyi kimerevítéséhez hasonlítható.

¹²¹ A lelki és gondolati folyamatok sajátos homéroszi megjelenítéséhez ld. (többek között) Joseph Russo és Benett Simon, *i. m.*

Mi azonban mindennek a jelentősége? Jonson, aki szerint „néha a mások megfelelő idézéséért járó dicséret az ember tanulmányainak a jutalma,”¹²² a homéroszi eposzok sajátos értelmezésével rendhagyó szövegkörnyezetbe helyezi az epideiktikus retorika hagyományosan „csupán” bölcs vagy tűrő Odüsszeuszát. Az *Iliász*ban a „locsogó” Therszitést a hatalom szavával és erővel *gyorsan* rendreutasító Odüsszeusz¹²³ a *Timber* idézett részletében beszédének hosszas megfontolásával lesz az akhájok „leghitványabbikával” szemben felmutatott példa. A homéroszi szereplők hagyományos, Therszitést és Odüsszeuszt eltérő tekintélyén és testi adottságain alapuló szembeállításának ezen újraértelmezése kitűnően illeszkedik a *Timber* egyéb olyan részleteihez, amelyekben Jonson a felesleges szócséplés és a megfontolt beszéd (vagy akár a hallgatás) ellentétét tematizálja. Az idézett szövegrészt megelőzően például a költészet reputációját féltve Therszitést tulajdonságaival ruházza fel a „szitkozódó, csengő-bongó rímfaragókat, akiket nagyon is mohón olvas a durva és civakodó elméjüktől elbűvölt csöcselék”, később pedig a patrónusok körül legyeskedő (a Jonson-komédiákból is jól ismert) parazita-figuráról szólva így kiált fel: „Mennyivel jobb csendben lenni vagy legalább keveset beszélni! Mert nem csupán jó, hanem alkalomhoz illő dolgokat kell beszélni.”¹²⁴ A *Tempus loquendi, tempus tacendi* bibliai tradíciója mellett Jonson olvasói e helyütt már a „beszédét hosszan megfontoló” Odüsszeuszra is asszociálhatnak, a Therszitéshöz hasonló kortárs „rímfaragók” becsmérése kapcsán viszont joggal juthat eszünkbe a költészet tekintélyét Jonsonhoz hasonlóan féltő Sidney, aki szerint a jelenkori angol költők „hírneve majdnem olyan jó, mint a velencei sarlatánoknak”.¹²⁵ A *Timber* tárgyalt részletében Jonson maga is a „sarlatán” motívumát használja, s a sidney-i allúzióból arra következtethetünk, hogy az üres fecsegéssel

¹²² *Timber*, 2170. „Nay, sometimes it is the reward of a man’s study, the praise of quoting another man fitly”.

¹²³ II. 243-245. Devecserinél: „Szólt, így szídvá szavával a népterelő Agamemnont, / Therszitést; de hamar [őka – tkp. gyorsan, sebesen] melléállt fényes Odüsszeusz, / s görbén fölfele nézve reá, korholta keményen”.

¹²⁴ *Timber*, 348-350. „Railing, and tinkling rhymers, whose writings the vulgar more greedily read; as being taken with the scurrility, and petulancy of such wits”; *Timber*, 1983-1985. „How much better is it, to be silent; or at least, to speak sparingly! For it is not enough to speak good, but timely things”.

¹²⁵ *Sidney*, 42.

szembeni megfontolt beszéd (vagy csend) erényeinek kifejtésével Jonson a *Költészet védelmének* második részében megjelenő neoklasszicista kritikai vonulatnak próbál hűséget fogadni.¹²⁶

2.7. Kortársuk: Homérosz

Hobbes 1650-ben megjelent, D'Avenant *Gondibert* című eposzának előszavára írt „válaszát” általában mint a kortárs francia forrásokból merítő, s Drydent megelőlegező D'Avenant-i elvekhez képest konzervatív, a reneszánsz klasszicizmust visszaidéző dokumentumot szokás emlegetni.¹²⁷ Tény, hogy Hobbes gyakran használja a korabeli közhelyeket (pl. a költészet általános nevelő hatásáról), ám érvelésében több ponton is letér a kora-újkori (kontinentális és angol) kritika kitaposott ösvényéről. Az egyik ilyen, a Restauráció irodalmi eszményét megelőlegző pont az, amikor a költészet tárgyát „az emberek szokásainak” megjelenítésével azonosítja („But the subject of a poem is the manners of men [...] manners presented, not dictated”),¹²⁸ ám ide sorolható az is, hogy D'Avenant konkrét költői teljesítményének méltatásában dicséretre méltónak tartja az invokáció elhagyását:

In that you make so small account of the example of almost all the approved poets, ancient and modern, who thought fit in the beginning, and sometimes also in the progress of their poems, to invoke a Muse or some other deity that should dictate to them or assist them in their writings, they that take not the laws of art from any reason of their own, but from the fashion of precedent times, will perhaps accuse your singularity. For my part, I neither subscribe to their accusation nor yet condemn that heathen custom, otherwise than as accessory to their false religion. For their poets were their divines; had the name of prophets... ¶ ...But why a Christian should think it an ornament to his poem, either to profane the true God or invoke a false one, I can imagine no cause but a reasonless imitation of custom; of a foolish custom; by which a man, enabled to speak wisely from the principles of nature and his own meditation, loves rather to be thought to speak by inspiration, like a bagpipe.¹²⁹

Hobbes a „természet elveit” és a költő „elmélkedését” is átfogó „értelemről” (reason) teszi függővé a költői alkotás létrejöttét, s mind tartalmi, mind formai szempontból elveti a

¹²⁶ Sidney neoklasszicizmusához ld. O. B. Hardison Jr., *i. m.*

¹²⁷ *Vickers*, 607.

¹²⁸ *Vickers*, 609. Ugyanígy a neoklasszicizmus esztétikájára utal a Hobbes-i *Odüsszeia*-fordítás előszójának következő kitétele: „The virtues required in an epic poem, and indeed in all writings published, are comprehended all in this one word, discretion”. A discretion ebben az esetben a *decorum*mal rokon értelmű szó.

¹²⁹ *Vickers*, 611-612

reneszánsz irodalomkritikájában népszerű inspiráció elvét. Lényeges, hogy ezt a nézetét nem a korábbi poétikai gyakorlattal szemben, hanem egy olyan rendszerben fogalmazza meg, amely legalábbis lehetőséget ad az egyes költői művek történeti kontextualizására. Ez az értékítéllettől nem mentes perspektíva már a késő-tizenhetedik-tizennyolcadik század irodalmi diskurzusára jellemző kérdéseket vet fel, s bár Jonson antikvitas kritikájában szintén felfedezni vélünk a régiek és újak vitájában újra-előkerülő gondolatokat, nem vitás, hogy a fent tárgyalt szerzők művészetfelfogása markánsan és – az egyes szövegek eltérései ellenére – egységesen különbözik Hobbes történeti relativizmusától. A fejezet lezárásaként áttekintem, melyek azok a szempontok és tendenciák, amelyek a homéroszi eposzok értelmezésében megkülönböztetik az Elyottól Jonsonig ívelő kritikai hagyományt az irodalomkritika további fejleményeitől.

A vizsgált szövegekre általában jellemző, hogy elsősorban a homéroszi eposzok személyiségnevelő hatására fektetik a hangsúlyt, s mind a cselekményszerkesztés, mind a jellemformálás kritikáját etikai-pedagógia szempontoknak rendelik alá. A különböző értelmezések közös referenciakeretét az epideiktikus retorika adja, mely rendszerében az antikvitas epikája eleve kitüntetett helyet foglal el. Fontos azonban látnunk, hogy a tárgyalt szerzők igen különböző mértékben és mélységben sajátították el a kor „irodalomelméletét”, s ennek következtében különböző módon értelmezték az *Iliászt* és az *Odüsszeiát*. Mindegyikük közli vagy legalább sejteti ugyan, hogy afféle enciklopédiaként kell felfognunk a homéroszi költeményeket, de lényeges különbség mutatkozik aközött, ahogy Puttenham a kimódoltságot is elrejtő „természetességet” véli megtalálni az eposzokban, míg Jonson (Horatius nyomán) a spenseri románc-eposszal szembeni teleologikus homéroszi elbeszélésre fekteti a hangsúlyt. Hasonlóképpen: míg Sidney (némi (ön)íroniával) és Chapman (nagyon is komolyan) a késő-antikvitas neoplatonikus interpretációihoz nyúl vissza az *Iliászban* és az *Odüsszeiában* elrejtett, csupán kevesek számára hozzáférhető tudás emlegetésével, addig az 1605-ben

megjelent *Advancement of Learning*ben a költészetnek szintén fontos episztemológiai funkciót tulajdonító Bacon (aki – bár nem tárgyalom részletesen – a grammatika művelésében látja azt a „megváltó” körülményt, amit Sidney, Milton és a protestáns poétikák általában a költészet számára vindikálnak) egyértelműen elveti az „allegorikus” Homérosz gondolatát.¹³⁰

A fent tárgyalt szövegek többsége az interpretációt az alkotás illetve a viselkedés szabályainak rendeli alá (tehát a „hogyan írjunk” illetve „hogyan legyünk jó uralkodók/iskolamesterek” kérdésre adtak válaszokat, melyekhez a „hogyan olvassunk” kérdés legfeljebb hozzásegíthetett), a homéroszi eposzok (és a klasszikusok) sajátjának tekintett tanító-nevelő jelleg pedig kitűnően illeszkedett ehhez a preskriptív szemlélethez. Ennek következtében a fent tárgyalt szövegekben az *Iliász* és az *Odüsszeia* olvasásától remélt haszon szükségtelenné vagy legalábbis jelentéktelenné tette az eposzok történeti szempontból való tárgyalását: időtlen, a kortárs irodalomra is ható és minden kortárs szerző által figyelembe veendő dokumentumokként funkcionálhattak. Nem mintha a kora-újkor poétikaírói ne lettek volna tisztában a műalkotások történeti dimenziójával, s nem tudták volna – Petrarccal – mennyire távol van Homérosz: a műfaj-meghatározó szerző-listák (így pl. Spenser levelében) a költészet eredetének különböző geneológiái (Puttenham első könyvében vagy Sidney-nél), s maga a „történeti költészet” (*historical poesy*) elnevezés pontosan mutatják, hogy e szerzők bizonyos kereteken belül igenis érzékenyen reagáltak a költészet történeti alakulására. Amint azonban a klasszikus gyökerű dinasztikus eposz (azaz a történeti költészet) történetiszemléletében is a jelenre vonatkoztatva (mintegy a jelenben beváltott ígéretként) kap értelmet az epikus (ős)történet, ugyanúgy a reneszánsz poétikákban is a klasszikus irodalom emlékei a kortárs költészet tökéletesítéséhez nyújtanak mintát. Két, eddig nem idézett példával: elég arra gondolnunk, ahogy Harvey az *Iliász* és *Odüsszeia* cselekményét és szereplőit helyettesíthetőnek véli Sidney *Arcadiájával* (ha Homérosz éppen

¹³⁰ Vickers, 464.



nincs kéznél),¹³¹ vagy ahogy Harington, az *Apology for Ariostoban* a homéroszi digressziókra hivatkozva védi meg az ariostoi románcot,¹³² hogy belássuk, milyen jelentőséget tulajdonítottak a poétikák szerzői a homéroszi epikának a kortárs irodalom értelmezésében. A dinasztikus eposszal vont párhuzamhoz visszatérve azonban fontos azt is belátnunk, hogy amint a kora-újkori történeti költészet is egyetlen, domináns ideológián alapuló cselekményt privilegizál, érvénytelenítve vagy legalább marginalizálva az esetleges rivális megoldásokat, úgy a kora-újkori poétikákban is csak a görög-latin epika alkotásai nyújtottak biztos alapot a kortársak kritikájához: a nemzeti hagyományhoz tartozó művek – gyakran a történeti és a kortárs recepcióban dokumentálható erős hatásuk ellenére – túl jelentéktelennek bizonyultak. Chaucer, bár a poétikaszerzők rendre az angol költészet „atyjaként”, angol Homéroszként emlegetik, a homéroszi eposzokhoz képest elenyésző figyelmet, mi több, Jonsonnál enyhe kritikát kap, nem is beszélve a chauceri hagyományt aktualizáló Spenserről, aki Jonsonnál (és részben már Sidney-nél is) a negatív példák sorában kerül elő.

Végül közös a fent elemzett szövegekben az is, hogy az epideiktikus retorikai tanoknak megfelelően értelmezik a homéroszi költészet formai jellemzőit. E traktátusok – Puttenham kivételével – nem a reneszánsz humanista és udvari poétikák szellemében íródtak,¹³³ így nem kérhető számon rajtuk a stilisztikai kérdések részletes tárgyalása. Maga a tény azonban, hogy az eposzok méltatásában és (Puttenham megint kivétel) általában is csak röviden vagy egyáltalán nem térnek ki az antik költészet formai vagy technikai sajátosságainak alaposabb vizsgálatára (ld. Sidney félmondatát a hasonlatok funkciójáról) arra enged következtetnünk, hogy magától értetődőnek vették a formai megoldások és a tartalom tökéletes illeszkedését. Ezt a negatív bizonyítékon alapuló következtetést erősíti meg az Ascham *Iskolamesteréből* fent idézett példa, amelyben a szerző Odüsszeusz állandó jelzőinek

¹³¹ Vickers, 334

¹³² Vickers, 319-320

¹³³ Heinrich F. Plett, „The Place and Function of Style in Renaissance Poetics,” in James Murphy, szerk., *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric* (Berkeley: University of California Press, 1983), 356-375.

gyakoriságával érvel a hős „sok helyen megfordult, sokattudó” (πολύτροπος) mivolta ellen egy „bölcs és körültekintő” (πολύμητις) Odüsszeuszért, de ugyanezen a helyen említhetnénk Chapman széljegyzetét a πολύτροπος jelzőről, Jonson jellemzését Therszitészről (ἀμετροεπής, ἀκριτόμυθος).¹³⁴ E példák azt mutatják, hogy a tizenhatodik-tizenhetedik század poétikaszerzői nemcsak pontosan felismerték a homéroszi költészet formai sajátosságait, hanem – korunk oralistáihoz hasonlóan, ám saját poétikai rendszerükön belül – egyúttal forma és tartalom funkcionális egységét is feltételezték. Amíg azonban korunk kritikusai homéroszi tartalom és forma kapcsolatát többnyire egy (többé vagy kevésbé anakronisztikusan) rekonstruált homéroszi poétika rendszerében próbálják értelmezni, az angol reneszánsz „akronisztikus” kritikai gondolkodása saját elméleti előfeltevéseit látta igazolni az *Iliász* vagy az *Odüsszeia* formai elemeinek tartalmi motiváltságában.

A fent idézett példákban azonban a formai elemek sajátos értelmezése felhívja a figyelmet bizonyos, nem feltétlenül az epideiktikus retorika hatásából következő konklúziókra. Eltérő mértékben ugyan, de mindhárom tárgyalt szöveg – s ideérthetnénk Elyotot is – az Odüsszeusz-Ulysses figura (illetve Chapman esetében jobbra az odüsszeuszi elme birodalmát megjelenítő *Odüsszeia*) segítségül hívásával próbálja elérni nagyon is gyakorlati célját: Ascham az elolaszosodott angolokkal szembeni cenzúra szükségességét fontolgatja, Chapman el akarja hallgattatni az „állítólag bölcseket”, Jonson pedig éppen a méltóságteljes hallgatást választja a modern Therszitészekkel és parazitákkal szemben (míg Elyot, tegyük hozzá, a lassan zsarnokká „érő” VIII. Henriket próbálja jobb belátásra téríteni). Amint láthattuk, az így létrejövő olvasatok (Elyot kivételével) a homéroszi eposzok meghatározóan fontos, manapság főként a szájhagyományozó költészet alkotás-, előadás- és befogadás-hagyományaiból származtatható elemeit (állandó jelzők, típusjelenetek, parataktikus stílus) értelmezik újra, melynek következtében Odüsszeusz személyisége

¹³⁴ És talán a Puttenham emlegette homéroszi „természetességet” is, ha ez a nyelvi megfogalmazásra is kiterjed.

mindannyiszor új jellemvonásokkal bővül. A görög hősnek tulajdonított szerepek változatossága azt bizonyítja, hogy a tárgyalt szerzők meglehetősen szabadon feleltették meg az egyes eposzi hősöket az epideiktikus retorikában közvetített erényeknek, s hogy ezt az alapvetően pedagógiai indíttatású rendszert akár a hagyományos olvasatok ellenében is saját céljaiknak megfelelően formálták. Az Odüsszeusz figura eme sajátos értelmezései kitűnően igazolják a fejezet elején megfogalmazott sejtéseinket, miszerint az epideiktikus retorikai hagyomány feltárását kiegészítendő érdemes arra is odafigyelnünk, hogy egy-egy szerző mely klasszikus helyeket milyen kontextusban és milyen céllal idéz. A pedagógiai-etikai indíttatás kimutatása önmagában nem magyarázza elégségesen Ascham, Chapman és Jonson (és Elyot) Odüsszeusz iránti részrehajlását valamint azt sem, hogy miért éppen a kortársak elleni állásponthoz vélték nélkülözhetetlennek a görög hőst. Anthony Graftonnal általánosítva: „az olyan törekvések, melyek a klasszikus irodalom olvasásának egy kizárólagos és szűken meghatározott módját a reneszánsz értelmiség általános jellemzőjeként azonosítják, erőszakkal megmásítják az ezzel kapcsolatos bizonyítékok sokrétűségét. Radikálisan különböző olvasási stílusok versengtek és léteztek egymás mellett ugyanazon könyvtáron belül, s akár ugyanazon értelmiségi interpretációiban”.¹³⁵

De miért éppen Odüsszeusz? Mivel magyarázható a fenti szerzők egy részének nyilvánvaló elfogultsága az ithakai hős iránt? Úgy vélem, a társait elvesztő, magányosan hazatérő és a kérők kevély hadát kevesedmagával legyőző Odüsszeusz figurája minden antik hősnél megfelelőbb mintát nyújthatott a reneszánsz én-formálás fent megfigyelt különös megnyilvánulásának, a „dilettáns sokaságnak” a klasszikus hagyomány bizonyos privilegizált olvasatai alapján való elítéléséhez. Az elolaszosodott angolokkal, a „szemétdombi kakasokkal” (Chapman)¹³⁶ vagy a Therszitész-szerű rímfaragókkal szemben az Akhilleuszhoz hasonlóan (ám Aeneas-szal ellentétben) „magánzó”, ám végső soron sikeres (tehát *nem*

¹³⁵ Anthony Grafton, *Commerce with the Classics: Ancient Books and Renaissance Readers* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997), 225.

¹³⁶ Chapman II. 421. „Dunghill Chanticleres”.

tragikus véget érő) Odüsszeusz volt a legkézenfekvőbb hős, aki az identitás válságát előszeretettel tematizáló korban – és akár a klasszikus epika fontos értelmezési hagyományai ellenében is –¹³⁷ „tökéletes férfiúként”, azaz olyan ideálisan stabil személyiségként jelenhetett meg, akire hivatkozva biztonságban támadható az ellenfél minden fogyatékossága. A pályatársakhoz való meglehetősen agresszív hozzáállás persze nem csupán a bölcs Odüsszeusznak tulajdonított különböző tulajdonságok kapcsán ismerős a kora újkori angol irodalomkritikában: Colin Burrow a Sidney-től és Jonsontól Miltonig terjedő korszakban dokumentálta az ún. „harcias kritika” hagyományát.¹³⁸ Burrow szerint az angol poétikák különlegességeként felfogható „harcias hangnem” elsősorban a kontinentális neoklasszicista kritika terminológiájának honosításában (pl. a dekórum kérdésében) jelenik meg, az újfajta diskurzus ugyanis kitűnő lehetőséget biztosított az „igaz költő” és a „dilettáns sokaság” megkülönböztetésére. Disszertációm e fejezetében reményeim szerint sikerült bizonyítanom, hogy a harcias kritika Sidney-t és Jonsont jó harminc évvel megelőzően, már az 1570-es években felbukkan az angol poétikák szövegében, és hogy a kortársakkal szembeni támadó hangütés legalább a szövegek egy részében határozottan a homéroszi epika értelmezései kapcsán jelenik meg. Ez utóbbi tény pedig az angol epikus hagyomány későbbi alakulása szempontjából, főként a tizenhetedik századi Homérosz-fordításokat, s végső soron a fenti szerzőknél jóval harciasabb és a klasszikus eposzi hagyományt végletesen kisajátító Milton eposzainak forráskritikáját tekintve lehet tanulságos.

¹³⁷ Vergilius, de már Pindaros is kifejezetten negatív hősnek tartja Odüsszeuszt, vö. *pellax* jelzőjét az *Aeneis*-ben.

¹³⁸ Colin Burrow, „Combative Criticism: Jonson, Milton, and Classical Literary Criticism in England” Glyn P. Norton, szerk., *The Cambridge History of Literary Criticism* 3. kötet (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 487-499.

3. A fordítások és a populáris imitációk

3.1. Chapman Homérosza

Disszertációm jelen és ezt követő fejezetében a tizenhatodik-tizenhetedik századi Homérosz-fordítások és fel/átdolgozások szövegeit vizsgálom. Nagy általánosságban kijelenthető, hogy e művek valamiféle köztes kategóriát képeznek a poétikai traktátusok és az önálló költői művek között, a fordításszöveg és paratextusainak Chapmannél megfigyelt szoros kapcsolata azonban konkrétan is igazolni fogja, hogy a fordítást részben kritikai tevékenységként kell elgondolnunk. A fordítások vizsgálata eleve fontos feladat, hiszen ezek a szövegek a kora újkori angol irodalom lehető legszövegközelibb Homérosz-interpretációi, a költői alkotásból és a poétikákból is részesedő kettős természetük azonban lehetőséget ad az irodalomkritika és a kortárs költészet mindenkor problematikus viszonyának tárgyalására is. Az alábbiakban először Chapman fordításait vizsgálom alaposabban, majd a következő fejezetben a homéroszi eposzok olyan fordításait és feldolgozásait mutatom be, amelyek a chapmani mű „árnyékában” keletkeztek a késő tizenhatodik és a tizenhetedik század során.

A Chapmannel való „kivételezés” több szempontból is indokolt: az 1611-es *Whole Works of Homer* a homéroszi eposzok első teljes angol nyelvű fordítása, és a mű megjelenését követő száz évben – egészen Pope Homéroszáig – nem születik hasonló hatású angol átültetése az *Iliász* és az *Odüsszeia* szövegének. E tényeknél is lényegesebb azonban, hogy sajátos kultikus recepciótörténete révén Chapman Homérosza mindmáig megkerülhetetlen alkotása az angol irodalomnak, melyet nem csupán fordítástörténeti érdekességgént tartanak számon, hanem (például) az angol költészet reprezentatív történeti antológiáiba is beválogatnak. Amint azt más helyen bemutattam, a mű értékelését mindmáig alapvetően befolyásolja Keats „trükkös” szonettje, amely a tizenhetedik-tizennyolcadik századi recepció összegzéseként és kritikájaként, a felfedezés toposzának újraértelmezésével eredeti módon

mossa el a különbséget olvasó és fordító, befogadás és alkotás között.¹ A keats-i szonett nyomán állandósuló kultikus beszédmód következtében a chapmani fordítás az angol irodalomtörténet egyik legérdekesebb anomáliájává vált: furcsa ugyanis, hogy egy olyan nyelvi közegben, ahol (George Steiner számítása szerint) a múlt század hetvenes éveinek végéig kétszáznál több (!) teljes vagy részleges Homérosz-fordítás jelent meg,² egy négy évszázada írt mű, amely nyilvánvalóan „eléggé régies az átlagos olvasónak, s túl szabad a tudósoknak”³ még a huszadik századi kritikai véleményekben is nemegyszer a Homérosz szelleméhez leghűségesebb változatként jelenik meg.⁴ Chapman Homérosza végletes példáját adja a többé vagy kevésbé más, nagy hatású fordítások utóéletére is jellemző jelenségnek: a korai recepcióban „hiteles” vagy „hű” fordításként csupán kérészéletű mű (esztétikai elsőbbségét már a tizenhetedik század első felében, sőt keletkezésekor is vitatták) napjainkig használható, sőt egyes esetekben „hű” vagy „pontos” fordításként él tovább a közhiedelemben és az irodalomtudományban egyaránt.⁵

A recepciótörténet sajátosságait figyelembe véve felvetődik a kérdés: milyen megközelítésben indokolt vizsgálnunk a chapmani Homérosz-fordításokat? Elegendő-e a szöveg szoros olvasása, vagy szükség van-e más, elsősorban a kortárs fordításelméletekből vett megfontolásokra? A kérdés megválaszolásában irányadó az utóbbi évtizedek műfordítással kapcsolatos diskurzusa, mely (örvendetes módon) a kilencvenes évek végére a magyar irodalomtudományban is meghonosodott.⁶ A posztstrukturalista irodalomtudomány legfőbb eredménye a strukturalista fordításelméleti iskolákkal szemben a forrás- és célnyelvi szöveg jelölt és jelölő mintájára elgondolt hierarchiájának alapos kritikája, amely – más-más

¹ Péti Miklós, „The Shaping of a Literary Cult: The Reception of Chapman’s *Homer* from Jonson to Keats” *The AnaChronisT* 1999, 33-52.

² George Steiner, *After Babel. Aspects of Language and Translation* (London: OUP, 1977), 401.

³ Millar MacLure, *George Chapman. A Critical Study* (Toronto: University of Toronto Press, 1966), 161.

⁴ Ld. pl. Ezra Pound véleményét: „Chapman remains the best English ‘Homer’”. „Early Translators of Homer” T. S. Eliot, szerk., *Literary Essays of Ezra Pound* (London: Faber and Faber, 1960), 249.

⁵ Hasonló a helyzete a Biblia-fordítások közt a *King James Version*nek. A korai Tudor-kori fordításokhoz ld. Elizabeth J. Sweeting, *Early Tudor Criticism Linguistic and Literary* (Oxford: Blackwell, 1940).

⁶ A magyar fejlemények összefoglalásához ld. Kabdebó Lóránt *et al.*, szerkk., *A fordítás és intertextualitás alakzatai* (Budapest: Anonymus Kiadó, 1998).

premisszákból kiindulva és eltérő következtetésekre jutva – mind a hermeneutika hívei, mind pedig a francia-amerikai dekonstrukció követői szükségesnek tartanak.⁷ Kulcsár Szabó Ernő a két álláspontot egyesítve, a nyelv „antihumanizmusának” Paul de Man-i tézisének Gadamer dialóguseszménye alapján újragondolva bírálja az „eredeti” és „fordítás” viszonyának hagyományos felfogásából fakadó kritikai szókészletet:

[h]iszen a hűség és szabadság vagy a másolás és fantázia „szép hűtlensége” – mint feltűnően antropomorf retorikai trópusok – mindenütt annak humanista tapasztalatára mentek vissza, hogy [a] fordítás hermeneutikai kényszerhelyzete *nem a szövegek egyenrangúságának feszültségéből*, hanem a szöveggel szemközt elhelyezkedő én monologikus szövegértésének elvi parcialitásából keletkezik. Az idegen igényében megszüntetett, tárggyá lett szöveg hű visszaadásának lehetetlenségéből tehát.⁸

Maximálisan egyetérthetünk Kulcsár Szabóval abban, hogy a műfordításkritikában a fordíthatóság (vagy a fordíthatatlanság) kérdésének tárgyalása, de a célnyelvi szöveghez való hűség mértékének problematizálása sem vezet sokra. A kétszáznál több angol Homérosz-fordítás csupán egyetlen példa arra, hogy fordítások a költészet „fordíthatatlansága” ellenére létrejönnek, s Chapman Homérosz-fordításának egyenetlen recepciója kitűnően bizonyítja a szöveghűség fogalmának viszonylagosságát. Éppen ezért csak fenntartásokkal tudjuk elfogadni Kulcsár Szabó Fritz Paepcke-től kölcsönzött másik megállapítását, mely szerint: „bár valamely szöveg és annak fordítása ugyanazon közleményről alkotott önálló nézetként is felfoghatók, de ‘csak együtt mondják meg, mi is ez a közlemény’”.⁹ Ez a kijelentés elvileg igaz lehetne, ha minden szövegnek csupán egyetlen fordítása létezne – s az igazsághoz hozzátartozik, hogy Kulcsár Szabó kizárólag egyetlen korszak kapcsán alkotja meg véleményét –, ám történeti perspektívából nyilvánvaló, hogy a szövegek fordítása olyan, szükségszerűen végtelen folyamat, amelynek során a létrejövő lehetséges változatok számát, minőségét és a forrásszöveghez való viszonyulását semmiféle kritérium alapján nem határozhatjuk meg. Úgy vélem, az elmúlt korok fordításemlékeinek az eredetihez, illetve

⁷ Kulcsár Szabó Ernő, „A saját idegensége. A nyelv ‘humanista perspektívájának’ változása és a műfordítás a kései modernségben,” Kabdebó Lóránt *et al., i. m.*, 93-111. (A továbbiakban KSZE és oldalszám)

⁸ KSZE, 98.

⁹ KSZE, 98.

egymáshoz való viszonyát (és általában a fordítás folyamatát) a Kulcsár Szabó-i „visszanyert értelem” modelljéhez képest pontosabban írja le Paul de Man Walter Benjamingt továbbgondoló fejtegetése a fordítás során (és következtében) létrejövő jelentés-elsikkadásról:

[w]e have a metonymic, a successive pattern, in which things follow, rather than a metaphorical unifying pattern in which things become one by resemblance. [...] The translation is the fragment of a fragment, is breaking the fragment – so the vessel keeps breaking, constantly – and never reconstitutes it; there was no vessel in the first place, or we have no knowledge of this vessel, or no awareness, no access to it, so for all intents and purposes there has never been one.¹⁰

De Man belátásai alapján a fordítással foglalkozó kritikus feladata nem a jelentés helyreállítása, hanem a „jelentés-elmozdulás” vagy „jelentés-kilépés” okainak és módozatainak értékelése lenne.¹¹ Ez nem azt jelenti, hogy a fordításkritikának le kellene mondania a forrás- és célszövegek összehasonlító vizsgálatáról, csupán azt, hogy a különböző változatok filológiai vizsgálatában őrizkednünk kellene a fordításelméletek bevett fogalmainak (pl. az ekvivalencia) alkalmazásától.¹² Ennek szellemében a következőkben nem a Homéroszhoz való „hűséget” fogom számon kérni Chapman és a többi tizenhetedik századi fordító munkáján; sokkal inkább az érdekel, hogy a vizsgált fordítás hogyan „működik” saját belső törvényszerűségei szerint, s hogy a fordító hogyan érti, s mire használja Homérosz szövegét.

3.1.1. Chapman forrásai

Elöljáróban fontos leszögeznünk, hogy mindmáig tisztázatlan, Chapman mennyire tudott görögül: ő maga nem titkolja, hogy Jean de Sponde kétnyelvű szövegkiadása alapján dolgozott (mely Andreas Divus latin „ad verbum” fordítását közli), amelyhez – amint Schoell már a múlt század elején kiderítette – valószínű, hogy Scapula görög-latin szótárát

¹⁰ Paul de Man, „‘Conclusions’: Walter Benjamin’s ‘The Task of the Translator’,” in *The Resistance to Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), 73-105, 105.

¹¹ Ld. például ahogy de Man az idézett esszében a „kenyér” szó német, francia és angol változatai kapcsán gyakorlatban is megvalósítja ezt az „új” fordításkritikát.

¹² Erre tesz kísérletet József Ildikó, aki az intertextualitás fogalmával próbálja magyarázni az újrafordítás jelenségét, és Szegedy-Maszák Mihály, aki egyértelműen a hatástörténeti vizsgálatok részének tekinti az elmúlt korok fordításainak vizsgálatát. Kabdebó Lóránt *et al.*, szerkk., *i. m.*, 66-92; 133-145.

használta.¹³ Sponde hatása a különböző paratextusokban a legnyilvánvalóbb, s a következő részlet az *Iliads* előszavából jól illusztrálja, Chapman milyen jelentőséget tulajdonított munkapéldányának:

[miután összehasonlította Eobanus, Valla és Sponde fordításában az *Iliász* harmadik könyvének egyik részét] which both Valla and Eobanus and all other interpreters (but these *ad verbum* [azaz: Sponde]) have utterly mist. And this one example I thought necessarie to insert here to shew my detractors that they have no reason to vilifie my circumlocution sometimes when their most approved Grecians, Homer's interpreters, generally hold him fit to be so converted.¹⁴

A *Whole Works* olvasói ezen a helyen találkoznak először Chapman jellegzetes, s már az előző fejezetben is dokumentált érvelésmódjával: Sponde (és Chapman) értelmezése állítja helyre a mindenki más által félreértett homéroszi szöveg értelmét, mi több, Sponde eltérései a forrásszövegtől (körülrások, stb) precedens-értékűek, s mintegy előre igazolják Chapman hasonló megoldásait. Fontos azonban megjegyeznünk, hogy Chapman először görögül idézi a szóban-forgó sorokat, és az eredetiben felfedezni vélt tartalmakat hasonlítja össze különböző latin verziókban a közönséges olvasó, a *common reader* kedvéért. Más szóval: Sponde értelmezése (akár Divus fordítására, akár Sponde saját kritikai apparátusára gondolunk) csak akkor élvez feltétlen tekintélyt a *Whole Works*-ben, amennyiben megegyezik Chapman sajátos értelmezésével: e fejezetben azt is látni fogjuk, hogy Chapman számos alkalommal Sponde interpretációit is megpróbálja hitelteleníteni.

Sponde kommentárjainak és Divus fordításának hatása azonban nem csupán az előszavakban és a széljegyzetekben észrevehető: a fordítások több helye is arra enged következtetnünk, hogy Chapman legalábbis figyelembe vette a görög szöveghez biztosított „mankót”. A kritikusok egy része ezt közvetlen bizonyítékként értékeli arra, hogy Chapman csak a latin fordításból dolgozott,¹⁵ ám amint az alábbi példa is mutatja, a helyzet ennél

¹³ Frank L. Schoell, *Études sur L'Humanisme Continental en Angleterre A la Fin de la Renaissance* (Genève: Slatkine Reprints, 1978), 151-152.

¹⁴ *Chapman* I. 17.

¹⁵ Pl. Millar Maclure, *i. m.*, 180-182.

bonyolultabb. Az *Odüsszeia* tizenhetedik énekében Meneláosz a kérők ellen kikelve így kiált fel:

ὦ πόποι, ἦ μάλα δὴ κρατερόφρονος ἀνδρὸς ἐν εὐνῇ
ἤθελον εὐνηθῆναι, ἀνάλκιδες αὐτοὶ ἐόντες.
(xvii.124-125)

Divus fordításában: O pape, certe iam fortis viri in lecto
Voluerunt dormire impotentes ipsi cum sint.

Chapman: O deed of most abhorr'd indecency
A sort of impotents attempt his bed
Whose strength of minde hath cities levelled.
(*Odysseys* 17.152-154)

Chapmant nyilvánvalóan Divus szövege inspirálta, hogy az ἀνάλκιδες-t „impotents”-nek fordítsa, ezen az egyetlen szón kívül azonban semmi nem utal arra, hogy csak a latin verziót használta volna. Míg Divus a κρατερόφρονος-t egyszerűen *vir fortis*-nak fordítja, Chapmannél a jelzős szerkezet körülírása (Whose strength of minde hath cities levelled) a „bátorszívűséget” Odüsszeusz más homéroszi jelzőihez képest (πολύμητις „leleményes”, πολίπορθος „városdúló”), sőt, mintegy az e három jelzőben kifejezett tulajdonságokat sűrítve értelmezi. Ez korántsem önkényes megoldás, hiszen Chapman az „attempt his bed” szófordulatban rejlő hódítás metaforát terjeszti ki a távollévő hős jellemzésére, amivel egyúttal meglehetősen egyértelművé teszi a görög εὐνηθῆναι és a latin *dormire* szexuális konnotációit: az *impotent* két jelentésének megfelelően a kérők testi és szexuális erejük híján is „illetlenül” illetve „szemérmetlenül” ostromolják a leleményességével és erejével is városdúló Odüsszeusz ágyát. Végül, ha figyelembe vesszük, hogy a mindez a hírhedten „felszarvazott” Meneláosz szájából hangzik el, kinek homéroszi megjelenítésében – akárhogy cselekszik vagy beszél: bátran vagy hitvány módon – Chapman következetesen és mindkét eposzban gúnyt vél felfedezni (amint azt a továbbiakban is látni fogjuk), akkor az *impotent* szerepeltetése a szövegben Meneláosz jellemét is ironikusan árnyalja, s egyáltalán nem csupán a divusi latin szöveghez való ragaszkodás eredménye. Ez az

egyetlen példa természetesen nem döntő abban a kérdésben, hogy Chapman a görög vagy inkább a latin szöveg alapján fordította Homéroszt, ám jelen szempontunkból magának a kérdésnek sincs túl nagy jelentősége. A fenti példa igazolja, hogy Chapman valószínűleg gyakran merített „Spondanus” értelmezéseiből, ám egyúttal arra is felhívja a figyelmet, hogy – csakúgy, mint Sponde kommentárjainak átvételében – nem egyszerűen „kölcsonzott” a latin verzióból, hanem az átvett tartalmakat saját interpretációjának megfelelően alakította. Sponde és Divus hatása tehát fontos, ám legalább ekkora jelentőséget kell tulajdonítanunk Chapman azon bevallott és a paratextusokban számos helyen nyilvánvaló törekvésének, hogy fordítását az eredeti görög szövegből származtassa. Ennek kitűnő példái a harcias etimologizáló jegyzetek – így pl. a Szküláról írott hosszas fejtegetés –, amelyekben a fordító bevallottan „tanult becsmélőjének” (*my learned Detractor*) próbálja bizonyítani, hogy igenis tud görögül, s persze mindenki másnál jobban.¹⁶

Chapman forrásai mellett érdemes reflektálni a fordítások versmértékére is. A *Whole Works* korai kritikai recepciója abból a szempontból is tanulságos, hogy az egyes szerzők hogyan viszonyultak Chapman verseléséhez. Az *Iliads*-ban használt tizennégyszótagos ún. *fourteenert* már Jonson sem tartja megfelelőnek a klasszikusok fordítására,¹⁷ Dryden azonban kifejezetten Chapman Homérosza kapcsán beszél „durva mértékről” és „gyalázatosan hosszú” verssorokról (*harsh numbers, monstrous length of verse*).¹⁸ A *fourteener* kétségtelenül gazdaságos versforma,¹⁹ s a több lehetséges cezúra és a rím késleltetése folytán dinamikusabbá válik a mű hosszú sorainak olvasása/hallgatása. Ez a versmérték a klasszikusok kora reneszánsz fordításai mellett a középkori balladákra és románcokra is jellemző, ami részben magyarázza, miért veti el Matthew Arnold nagyhatású esszéjében (*On*

¹⁶ Chapman II. 212. „And I would faine learne of my learned Detractor, that will needs have me onely translate out of the Latine, what Latine translation telles me this? or what Grecian hath ever found this and a hundred other such? Which may be some poore instance or prooffe of my Grecian faculty, as far as old Homer goes in his two simple Poems, but not a sillable further will my sillie spirit presume.”

¹⁷ Ld. az előző fejezet 103. jegyzetét.

¹⁸ Az *Examen Poeticum*hoz írt dedikációjában.

¹⁹ Chapman mindösszesen 14416 sorba tömöríti a 15703 soros *Iliászt*; az *Odüsszeia* 12150 sorát azonban 16633-ra bővíti.

Translating Homer) Chapman „balladai modorát” (*ballad manner*).²⁰ A formát azonban maga Chapman is elégtelennek érezhette, mert az *Odyseys*-ben már a hősi párverset használja, s ez a váltás a mű korai fogadtatásban is helyeslésre talál. Coleridge például az *Iliads* és az *Odyseys* közül eleve az utóbbit tartja jobb műnek, nézete szerint a költemény „ugyanolyan eredeti, mint a *Fairie Queene*”, s ha Chapman következetesen a hősi mértéket használta volna mindkét művében „megmenekülhettünk volna Pope-tól”.²¹ Lamb, hasonlóképpen, az *Odyseys* versmértékét dicséri:

The metre [...] is capable of all sweetness and grandeur [...] Cowper's damn'd blank verse detains you every step with some heavy Miltonism, Chapman gallops off with his own free pace.²²

Chapman's metre is Milton's blank verse cloth'd with rhyme [...] I shall die in the belief that he has improved upon Homer, in the *Odysee* particular.²³

Természetesen azt sem szabad elfelejtenünk, hogy maga Keats is az *Odyseys*-be pillantva írta meg híres szonettjét,²⁴ lényegesebb azonban annak rögzítése, hogy Coleridge és Lamb az *Odyseys*-t az angol költészet szigorú metrikai hagyományának vonatkozásában, Pope és Milton költészetének viszonylatában említik.²⁵ Chapman egyenetlen párverseiben fedezik fel a tizennyolcadik századi versbeszéd ellenszerét: a „saját szabad ütemet”, az „eredetiséget”, sőt (Lambnél) a miltoni örökség autentikus előzményeit. A romantikusok ezen értékítéletében jelenik meg először az az irodalomtörténeti kontextus, amiben Chapman versmérték-választását tárgyalnunk érdemes. A *fourteener*-ről hősi párversre való áttérés a klasszikusok értelmezésének két középkori eredetű hagyománya, a populáris gyökerű ballada-románc mérték és a Chaucer-t követő klasszicizmus közötti választás eredménye, melyet a

²⁰ Matthew Arnold, *The Works of Matthew Arnold* 5. kötet (London: Macmillan, 1903), 177.

²¹ Idézi George deForest Lord, *Homeric Renaissance. The Odyssey of George Chapman* (London: Chatto and Windus, 1956), 20-21.

²² Roy Park, szerk., *Lamb as a Critic* (London: Routledge and Kegan Paul, 1980), 174.

²³ *Uo.*, 175.

²⁴ Cowden Clarke visszaemlékezéseit idézi Jamey Hecht, „Scarcity and Poetic Election in Two Sonnets of John Keats,” *ELH* 61 (1994):1, 103-120.

²⁵ Az ún. „szigorú” metrikai hagyomány fogalmához ld. David Keppel-Jones, *The Strict Metrical Tradition. Variations in the Literary Iambic Pentameter from Sidney and Spenser to Matthew Arnold* (London: McGill University Press, 2001), 1-35.

hősi párvers, s általában a jambikus pentameter korabeli presztízse mellett Chapman *Odüsszeia* iránti elfogultsága is magyarázhat.²⁶ Akárhogy is legyen, az 1598-tól 1614-ig részletekben megjelenő fordítások verselése jellegzetesen dokumentálja a korszak klasszicizáló tendenciáit, melyek Jonson munkásságában teljeseznek ki.

Még mindig az általános megállapítások szintjén maradva fontos elmondanunk, hogy a huszadik századi kritikusok általában nem mulasztják el megemlíteni Chapman fordításainak két jellegzetességét: a beszédek gyakori függő beszéddé alakítását, s Chapman „hozzájárulásait” az eredeti műhöz, a gyakran több sort is kitevő digressziókat. E jelenségekkel a szöveg részletes tárgyalása során is találkozni fogunk, e helyen csak annyit érdemes megállapítanunk, hogy a függő beszéd használata általában gyengíti az eredetileg csaknem 60 %-ban beszédekből és párbeszédekből álló művek erősen dramatikus szerkezetét, míg Chapman elkalandozásai – amennyiben nem a szöveg megértéséhez szükséges háttér-információt tartalmaznak –²⁷ jobbra az eredetiben (Chapman szerint) elrejtett tartalmakat bontják ki. A digressziók ilyen szempontból rokonságot mutatnak a szövegbe számos alkalommal beleszórt szentenciákkal, amelyeket (főleg az *Odysseys* szövegében) Chapman tipográfiaiailag is kiemel, és szinte az epikus formulák homéroszi használatához hasonlóan ismételi, illetve variál. Ahhoz azonban, hogy a szentenciák s a digressziók használatát tágabb kontextusban is értelmezhesük, közelebből is látnunk kell, miként jár el az Erzsébet-kori fordító a homéroszi formuláris beszédmód fő jellemzőivel: a hasonlatokkal, az ismétlésekkel, és az ismétlődő jelzőkkel.

3.1.2. A hasonlatok

Chapman az *Iliads* harmadik énekéhez fűzött *Commentarius*-ában jelenti be, hogy a tizenharmadik énekig nem csatol magyarázó jegyzeteket a szöveghez, hiszen akkor soha nem érne el az utolsó tizenkét énekhez, melyek olvasása során „először költözött belém és

²⁶ Ld. az előző fejezet vonatkozó részét.

²⁷ Ezt gyakran, explicit vagy implicit parenthesesseel jelöli.

bátorított Szerzőm szabad fénye”.²⁸ A tizenharmadik énekig Chapman széljegyzetekben jelzi kritikai észrevételeit, majd a *Commentariusok* valóban folytatódnak egészen a tizenkilencedik énekig, ahol Chapman végleg feladja, s a továbbiakban – az *Odysseys*-ben is – kizárólag a széljegyzetekben tesz megjegyzéseket. E paratextusok áttekintése alapján megállapítható, hogy Chapman az *Iliászban* elsősorban a hasonlatok, míg az *Odüsszeiában* főként az állandó jelzők értelmezését tartotta problematikusnak. Ez a (disszertációm szempontjából öröndetes) tendencia következhet abból a tényből is, hogy az *Iliászban* jóval több hasonlat található, elképzelhető azonban, hogy – csakúgy, mint a versmérték-váltás – tudatos fordítói koncepció eredménye. Ezt észben tartva tehát az alábbiakban a hasonlatok és az állandó jelzők vizsgálatában az adott helyhez esetlegesen kapcsolódó chapmani kommentárookra és margináliákra is kitérek.

A hasonlatok tárgyalását is érdemes Chapman egyik széljegyzetével kezdenünk. Az *Iliads* első énekében, Akhilleusz „nagy esküje” kapcsán a fordító kijelenti: „ezt a *hasonlatot* Vergilius szóról-szóra fordítja”²⁹, s a következő megoldást adja:

Even by this scepter – that, as this never againe shall beare
Greene leaves or branches, nor increase with any growth his sise,
Nor did since first it left the hills and had his faculties
And ornaments bereft with iron, which now to other end
Judges of Greece beare and their lawes receiv'd from Jove defend
(For which my oath to thee is great), so, whensoever need
Shall burne with thirst of me thy host, no prayres shall ever breed
Affection in me... (*Iliads* 1. 232-239)

Chapman tökéletes (az *apodosist* és az *antapodosist* is tartalmazó) eposzi hasonlatként fordítja a hasonlat formai elemeit *nem* tartalmazó homéroszi eskü-formulát.³⁰ Gyanítható, hogy kiindulópontja Vergilius, aki az *Aeneis* tizenkettedik énekében a homéroszéhoz hasonló, ám azon több szempontból is finoman változtató esküt ad Latinus szájába, mely valóban hasonlító formulával kezdődik (*ut sceptrum hoc...*), ám nélkülözi a hasonlított és a hasonlító

²⁸ Chapman I. 90. „in which the first fre light of my Author entred and emboldened me”.

²⁹ Chapman I. 30. „This simile Virgil directly translates” – kiemelés tőlem.

³⁰ A disszertációmban használt hasonlat definícióhoz ld. az első fejezet 86. jegyzetét.

kapcsolatát megerősítő *antapodosist*.³¹ Mind a homéroszi, mind a vergiliusi eskü-formula lehetőséget ad a jogar és a fogadalom összehasonlítására, sem a görög sem a latin szövegben nem látjuk azonban ennek olyan egyértelmű megfogalmazását, mint Chapmannél, aki az *antapodosis* organikus metaforájával (*breed Affection*) pontos megfelelést tételez a jogar leírása és Akhilleusz elhatározása között. Mindebből persze olyan tanulságokat is levonhatunk, hogy Chapman túl szabadon fordít, nem tud eléggé görögül, vagy Vergilius iránt mutatott ellenszenve ellenére az *Aeneis*ből merít, másrészt azonban a hangsúlyos, s a cselekmény szempontjából igen fontos eskü-formula hasonlatként való fordítása – s a fordítói döntést jelző marginália – arra enged következtetnünk, hogy Chapman nem csupán díszítőelemnek tekintette a hasonlatokat, hanem komolyabb jelentőséget tulajdonított e *tropus*oknak. Ez nyilvánvalóvá válik a *Commentarius* azon kitételéből, miszerint a hasonlat „magyarázza/megvilágítja és díszíti” a költeményt,³² de látni fogjuk, hogy a szöveg vizsgálata is ugyanezt támasztja alá. Az alábbiakban tehát a homéroszi tartalom és forma Chapman fordításának szövegében és a *Commentarius* hasonlatokkal kapcsolatos megállapításaiban megjelenő értelmezéseit veszem számba, kezdve a hasonlatok és a főszöveg elkülönítésének rendhagyó módjaival.

Chapman a legtöbb esetben a *so – as apodosis-antapodosis* párt használja, az *Iliads* szövege azonban öt alkalommal a „look” felkiáltással vezeti be a hasonlatot, amely, amint a következő példa is mutatja, megváltoztatja a hasonlat szerkezetét és befogadását. A tizenötödik énekben Zeusz rövid, ám annál látványosabb diadallal tiszteli meg Hektórt –

³¹ Vö. *Aeneis* 12.206-211. A vergiliusi hatásra utal az is, hogy Chapman a homéroszi bronz (χαλκόν) helyett *iron*-t fordít. Vergilius változtatásaihoz ld. Michael J. Putnam, „The Ambiguity of Art in Virgil’s *Aeneid*,” *Proceedings of the American Philosophical Society* 145 (2001):2, 162-183. Chapman már a *Seaven Bookes*-ban hasonlattal fordította az esküt, értelmezése az „érzékeny Akhilleusz” jellemét árnyalja: „Even by this scepter [...] as it never since it grew did leaves or branches beare, / Cut from the hils, and can no more produce delightsome shade, / So, since thy most inhumane wrongs have such a slaughter made / Of my affections bore to thee, they never shall renew / Those sweet and comfortable flowers with which of late they grew” (*Seaven Bookes* l. 241-251).

³² *Chapman* I. 70. – kiemelés tőlem.

Devecserinél: „mert rövid élete volt csak hátra, a sorsa ilyen volt”³³ – aki az isten segítségével egészen az akháj hajóig előrenyomul, erejének még Aiász sem tud ellenállni:

οὐδὲ μὲν Ἑκτωρ
μίμνεν ἐνὶ Τρώων ὁμάδῃ πύκα θωρηκτάων
ἀλλ' ὥς τ' ὀρνίθων πετεηνῶν αἰετὸς αἴθων
ἔθνος ἐφορμᾶται ποταμὸν παρὰ βοσκομενάων,
χήνων ἢ γεράνων ἢ κύκνων δουλιχοδείρων,
ὥς Ἑκτωρ ἴθυσε νεὸς κυανοπρώροιο
(XV. 688-693)

But Hector nothing needs
To stand on exhortations now at home; he strives for deeds
And looke how Jove's great Queen of Birds (sharpe set) lookes out for prey
Knowes floods that nourish wild-wing'd fowls and (from her airie way)
Beholds where Cranes, Swans, Cormorands have made their foody fall,
Darkens the river with her wings and stoopes amongst them all:
So Hector flew amongst the Greekes, directing his command
(In chiefe) against one opposite ship... (*Iliads* 15. 634-641)

Chapman az eredeti *apodosis*-át (ὥς) az olvasó/hallgatóközönséghez forduló deiktikus felkiáltással, mintegy a bibliai ἰδοῦ (For/Lo, behold!) lehetséges angol megfelelőjével fordítja. Amíg azonban a bibliai formula általában próféciák bevezetésére szolgál, s főleg jövő idejű vagy a jövőre vonatkozó kijelentéseket előz meg, Chapman „look”-ja a homéroszi hasonlatok történeti kontextus nélküli jelen idejét közelíti a befogadás jelenéhez, amely egyúttal a hasonlatot bevezető, az elbeszélt cselekményt mintegy az olvasók/hallgatók számára közvetlenül megidéz (s a homéroszi eredetiben nem található) „történeti jelen” is. Az így létrejövő narratív forma, melyben csupán az *antapodosis* jelöli a cselekmény és a hasonlat témájának hasonlóságát, részben a befogadóra hárítja az értelmezést, s hangsúlyosabbá teszi a hasonlatban foglalt képet, mint a hagyományos homéroszi hasonlat-szerkesztés, amelyben az *apodosis* és az *antapodosis* expliciten elvonatkoztatja a tropus tartalmát a kontextustól. Homérosz többek között azzal tartja fenn az olvasók/hallgatók feszült érdeklődését, hogy a hasonlathoz érve jelzi, egy pillanatig felfüggeszti a lendületes cselekményt, Chapman fordításában viszont éppen a cselekmény (a „történeti jelen”

³³ XV. 612-613.



használatában is megnyilvánuló) lendülete és feszültsége indokolja, hogy az *apodosis* helyett *deixis* jelölje a hasonlat kezdetét, és a befogadók csak az *antapodosist* elérve, mintegy utólag olvassák hasonlatként a képet. Chapman csak a cselekmény csúcspontjain veti be ezt a sajátos megoldást: az idézett példán kívül az *Iliads* szövegében található, „look”-kal indított hasonlatok mindegyike az eposz második felében, fontos szereplők kapcsán kerül elő: kétszer a tizenötödik énekben Apollón cselekedeteinél (*Iliads* 15. 291-295; 329-333),³⁴ a huszadik ének legvégén Akhilleusz tetteit leírva (*Iliads* 20. 444-446), majd a huszonkettedik énekben Hektór és Akhilleusz végső párviadalánál.

Az *Iliads* szövegében megtalálható az iménti technika ellentettje is, amikor Chapman az *antapodosist* hagyja el, s az epikus nagyhasonlatot egyszerű hasonlításként (tehát *antapodosist* nélküli *tropusként*) értelmezi. Ez történhet szövegértelmezési problémák miatt is, mint a következő példában, a kilencedik ének elején, ahol Homérosz az elkeseredett Agamemnón könnyeit írja le:

ἄν δ' Ἀγαμέμνων
 ἵστατο δάκρυ χέων ὥς τε κρήνη μελάνυδρος
 ἢ τε κατ' αἰγίλιπος πέτρης δυοφερὸν χέει ὕδωρ·
 ὥς ὁ βαρὺ στενάχων ἔπε' Ἀργείοισι μετηύδα
 (IX. 13-16)

The king arouse and pour'd out teares as fast
 As from a loftie rocke a spring doth his black waters cast
 And deeply sighing, thus bespake the Argives
 (*Iliads* 9. 13-15)

A hasonlat már az alexandriai filológusok számára is nehézséget jelentett: Zenodotus egyszerűen törölte volna a szövegből, a 14. sort a következőképpen megfogalmazva: „ἵστατο δάκρυ χέων μετὰ δ' Ἀργείοισιν ἔειπεν”, Arisztarkhosz ezzel szemben az *antapodosist* (ὥς ὁ βαρὺ στενάχων) az *apodosis* ismétlésével (ὥς ὁ γε δάκρυ χέων) megváltoztató

³⁴ Chapman a második hasonlathoz (Apollón úgy rontja le az akháj falat, mint egy gyerek a tengerparti homokvárat) széljegyzetet is fűz: „A simile, from how low things it may be taken, to expresse the highest”.

hagyományról tudósít.³⁵ Az ókori kritikusok a szöveg két fő értelmezési problémáját próbálják kiküszöbölni: Zenodotos megoldása azon alapul, hogy a hasonlat a tizenhatodik ének (Patrokleia) legelején, hangsúlyos helyen *antapodosis* nélkül ismétlődik, míg az Arisztarkhosznál megjelenő szöveg hagyomány megpróbálja egyértelművé tenni az *antapodosis*-t (s így a hasonlat *tertium comparationis*-át). Chapman ugyanezekkel a problémákkal szembesül, s az ókori kritikusokéhoz hasonló megoldásokkal él: a hasonlat későbbi ismétlését *parenthesisként*, zárójelben, s – az eredetinek megfelelően – *antapodosis* nélkül közli,³⁶ míg a fenti idézetben Agamemnón könnyeinek sűrű folyását a víz gyorsaságával összehasonlítva egybevonja az *apodosist* és az *antapodosist* (as fast as). Az angol változatban elveszik a magasság és mélység finom homéroszi ellentéte, Chapman a gyorsaságra, mint *tertium comparationis*-ra felépítve úgy tisztázza a hasonlat és szöveggörnyezetének a viszonyát, hogy egyúttal fel is gyorsítja a cselekményhez való visszatérést: Agamemnón „sóhaja” (στενάχων) immár nem értelmezhető az *antapodosis* részeként, csak az „arouse” (ἵστατο) igét követő cselekvésként.

A hasonlat és a főszöveg viszonyának ennél radikálisabb értelmezési formája az, amikor Chapman az *apodosist* és az *antapodosist* is elhagyja, s a hasonlat tartalmát a cselekményhez igazítja. Ennek mindössze két példáját találjuk az *Iliads* szövegében, a huszonkettedik és a huszonharmadik énekben. Az utóbbi példánál a hasonlat és a cselekmény tartalmi hasonlósága indokolja a megoldást: a Patroklosz temetésére rendezett játékokon Antilokhosz és Meneláosz kocsiversenyét olyan hasonlattal jellemzi a költő, amelyben a két hős kocsijának a távolsága a ló és a szekér kereke közötti távolsággal lesz összemérhető (XXIII. 514-524). Chapman meglehetősen zavaros leírássá alakítja a hasonlatot, értelmezése szerint Meneláosz lova volt olyan közel a kocsi kerekéhez a nagy hajszában, hogy már-már a kocsit

³⁵ Ld. az oxfordi *Iliász* (T. W. Allen, szerk) apparátusát.

³⁶ Patroclus all that space / Stood by his friend, preparing words to win the Greeks his grace / With powre of uncontained teares; and (like a fountaine pour'd / In blacke streams, from a lofty rocke) the Greeks so plagu'd deplor'd". (*Iliads* 16. 1-4)

érintette.³⁷ Ami azonban a huszonkettedik ének vonatkozó részét illeti, érdemes részletesebben is idéznünk a fordítást, hiszen a cselekmény egyik csúcspontját, Hektór halálát vezeti be:

[Ἔκτωρ] εἰρύσσατο φάσγανον ὀξύ,
τό οἱ ὑπὸ λαπάρην τέτατο μέγα τε στιβαρόν τε,
οἷμῃσεν δὲ ἀλείς ὥς τ' αἰετὸς ὑψιπετής,
ὅς τ' εἴσιν πεδίονδε διὰ νεφέων ἐρεβέννων
ἀρπάζων ἢ ἄρν' ἀμαλὴν ἢ πτώκα λαγών·
ὥς Ἔκτωρ οἷμῃσεν τινάσσων φάσγανον ὀξύ.
ὀρμήθη δ' Ἀχιλεὺς, μένεος δ' ἐμπλήσατο θυμόν
ἀγρίου, πρόσθεν δὲ σάκος στέρνοιο κάλυψε
καλὸν δαιδάλεον, κόρυθι δ' ἐπένευε φαεινῇ
τετραφάλῳ· καλαὶ δὲ περισσεῖοντο ἔθειραι
χρύσειαι, ἃς Ἥφαιστος ἔει λόφον ἀμφι θαμειάς.
οἶος δ' ἀστὴρ εἴσι μετ' ἀστράσι νυκτὸς ἀμολγῶ
ἔσπερος, ὃς κάλλιστος ἐν οὐρανῷ ἵσταται ἀστήρ,
ὥς αἰχμῆς ἀπέλαμπ' εὐήκεος, ἣν ἄρ' Ἀχιλλεὺς
πάλλεν δεξιτερῇ φρονέων κακὸν Ἔκτορι δίῳ
εἰσορόων χροά καλόν, ὅπῃ εἴξειε μάλιστα.
(XXII. 306-321)

Thus forth his sword flew, sharpe and broad, and bore a deadly weight,
With which he rusht in. And looke how an eagle from her height
Stoope to the rapture of a Lambe, or cuffes a timorous Hare:
So fell in Hector, and at him Achilles; his mind's fare
Was fierce and mightie; his shield cast a Sun-like radiance,
Helme nodded, and his foure plummes shooke; and, when he raisde his lance,
Up Hesperus rose mongst th'evening starres. His bright and sparkling eies
Lookt through the body of his foe, and sought through all that prise
The next way to his thirsted life. (*Iliads* 22. 269-277)

Amint Chapman széljegyzetben is jelöli, az idézett részben Hektór és Akhilleusz „utolsó összecsapására” kerül sor: Hektór, miután felismerte a közelgő véget, kardot rántva Akhilleusz ellen ront, rohamát Homérosz hasonlattal illusztrálja, melyben a hős végső erőfeszítését (οἷμῃσεν δὲ ἀλείς) zsákmányra vadászó sas röptéhez hasonlítja. Az elbeszélés feszültségét fokozza, hogy a roham erejét szemléltető hasonlat témája éppen a cselekmény fonákja (hiszen Hektór az, akire vadásznak), s az eredetiben Homérosz ugyanezt a hatást éri el az ellentámadásra induló Akhilleusz külsejét leíró rész sűrű *enjambement*-jaival (μένεος δ’

³⁷ „Next came / Antilochus, that wonne with wiles, not swiftnesse of his horse, / Precedence of the gold-lockt king, who yet maintaine the course / So close that not the king's owne horse gat more before the wheele / Of his rich chariot than might still the insecution feele / With the extreme haire of his taile (and that sufficient close / Held to his leader, no great space it let him interpose / Considerd in so great a field). Then Nestor's wilie sonne / Gate of the king now at his heeles, though at the breach he wonne / a quoyte's cast of him, which the king againe at th' instant gaingd” (*Iliads* 23. 451-459)

ἐμπλήσατο θυμόν / ἀγρίου, stb). A leírás ismét a cselekménnyel részben ellentétes értelmű hasonlatban teljesedik ki: a „fejés idején” vagy az „éjszaka közepén” (νυκτὸς ἀμολγῶ)³⁸ ragyogó „legszebb csillag” békét és csendet sugalló képe fejezi ki a Hektorra halált hozó „jóhegyű” dárda csillogását.³⁹ Chapman a széljegyzeten kívül számos eszközzel érzékelteti, hogy a cselekmény hangsúlyos pontjához érkeztünk: Hektór kardjának leírásával (bore a deadly weight), az első hasonlat *apodosisa* helyett a hangsúlyos „looke” használatával, a befogadás folyamatában elsőként a sas zuhanását hangsúlyozó *enjambement*-tal (from her height / stoopes), valamint az *antapodosis* erre rímelő, kétértelmű megfogalmazásával (so fell in Hector) előre jelzi Hektór végzetét. Akhilleuszra térve azután az eredetitől eltérően nem a hasonlat és a cselekmény kontrasztjára épít, hanem a kép tartalmát a cselekménybe foglalva, a ragyogás motívumát Akhilleusz külsejére alkalmazva (his shield cast a Sun-like radiance), a hős cselekedeteit természeti csodákkal kísérve (when he raisde his lance, / Up Hesperus rose mongst th’evening starres.), s a „look through” kifejezés egyik lehetséges olvasata szerint természetfeletti attribútumokkal felruházva fokozza a leírás feszültségét. Homérosznál a befogadó a csillag hasonlat tág perspektívájához képest többféleképpen is újraértelmezheti a cselekményt, Chapman ezzel szemben a hasonlat elemeit Akhilleusz leírásába építve az időlegesen természetfölötti erővel felruházott, rettenetes külsőt öltő hős homéroszi ariszteiákban gyakori toposzát idézi meg,⁴⁰ s ezzel egyúttal egyértelművé teszi Hektór halálának sorsszerűségét.

A fenti példákban Chapman a homéroszi eposzi hasonlatok formai elemeinek sajátos értelmezésével (az *apodosis* vagy az *antapodosis* (vagy mindkettő) elhagyásával, illetve megváltoztatásával) érvényesíti a hasonlatok „magyarázó” funkcióját. E megoldások arra

³⁸ A kifejezés értelmezéséhez ld. Christos C. Tsagalis, „The Homeric Formula ΝΥΚΤΟΣ ΑΜΟΛΓΩΙ,” *Classica et Mediaevalia* 2003 (54): 5-41.

³⁹ A *tropus* mindamellett a huszonkettedik ének egy korábbi hasonlatát (XXII. 26-32), a Hektórt üldöző Akhilleuszt az Orionhoz hasonlító képet is újraértelmezi.

⁴⁰ Pl. Diomédész ariszteiája, Hektór átváltozása az *Iliász* XV. énekében, illetve Akhilleusz harcba indulás előtt a sáncon.

készítetik a befogadót, hogy a hasonlatokat szorosan a cselekmény vonatkozásában (annak mellékszálaként, kommentárjaként, kiterjesztéseként, illetve – az utolsó esetben – részeként) olvassa. Ugyanezt a célt szolgálja az eddig számba vett megoldásokhoz képest „túlkompenzáló” eljárás, amelyben Chapman éppen az eposzi hasonlat kellékeinek „szabályos” (a homéroszi eredetiben megszokott) használatára épít. Legegyszerűbb formában ez megnyilvánulhat az *antapodosis* megsokszorozásában, amint azt az alábbi (ezúttal az *Odysseys* szövegéből vett, s a hangsúlyos „Looke” felkiáltással kezdődő) példa mutatja:

βῆ δ' ἵμεν ὥς τε λέων ὀρεσίτροφος ἀλκι πεποιθὼς
 ὅς τ' εἴσ' ὑόμενος καὶ ἀήμενος, ἐν δέ οἱ ὄσσε
 δαίεται· αὐτὰρ ὁ βουσί μετέρχεται ἢ οἴεσιν
 ἢ μετ' ἀγροτέρας ἐλάφους· κέλεται δέ ἐ γαστήρ
 μήλων πειρήσονται καὶ ἐς πυκινὸν δόμον ἐλθεῖν·
 ὥς Ὀδυσσεὺς κούρησιν ἐνπλοκάμοισιν ἔμελλε
 μίξεσθαι, γυμνὸς περ ἑὼν· χρεῖῳ γὰρ ἵκανε.
 (vi. 130-136)

Looke how from his den
 A mountaine Lion lookes, that, all embrewed
 With drops of trees and weather-beaten-hewd,
 (Bold of his strength) goes on, and in his eye
 A burning fornace glowes, all bent to prey
 On sheepe, or oxen, or the upland Hart,
 His belly charging him, and he must part
 Stakes with the Heards-man in his beasts' attempt,
 Even where from rape their strengths are most exempt.
 So wet, so weather-beate, so stung with Need,
 Even to the home-fields of the countrie's breed
 Ulysses was to force forth his accesse,
 Though meerly naked.

(*Odysseys* 6. 184-196)

Homérosz „erejében bízó”, ám az elemek (eső, szél) által megtépázott, s éhségében akár veszélyes vadászterületen is zsákmányt szerző oroszlánhoz hasonlítja a Nauszikaá vezette „szépfürtű szüzek” csoportjára törő, meztelen Odüsszeuszt. Az eredetiben az *antapodosis*t követő áthajlás (ἔμελλε / μίξεσθαι), valamint a narratív egységet lezáró félmondat szóhasználata (χρεῖῳ) egyértelművé teszi az ábrázolt szituáció erotikumát,⁴¹ Chapman

⁴¹ A μείγνυμι ige önállóan és szóösszetételekben is utalhat közösülésre, a χρεῖα fő jelentése Homérosznál „vágy”, „szükség”.

szövegében azonban legfeljebb homályos célzást találunk erre:⁴² a fordító ugyanis a kép és a cselekmény elemei közötti tökéletes megfelelést igyekszik hangsúlyozni a hármassal *antapodosis*-szal (So wet, so weather-beaten, so stung with Need), valamint a „szüzeknek” a hasonlat képi világára visszautaló körülírásával (home-fields, breed). Ugyanez a törekvés fedezhető fel abban, ahogy Chapman az *Iliász* negyedik énekének híres nyárfa-hasonlatát fordítja, mely *tropus* az Aiász által legyőzött Szimoeisziosz halálát szemlélteti. A hasonlatot közvetlenül megelőzően Homérosz Szimoeisziosz származásának a parataktikus stílusból eredően komótos leírását az Aiász által ejtett seb részletes leírásával vonja ellentétbe: a két elbeszélés-rész közötti fordulópontot a származás-témát új nézőpontból megvilágító közbevetéssel jelöli (οὐδὲ τοκεῦσι / θρέπτρα φίλοις ἀπέδωκε (IV. 477-478)). A sebesülés leírását követően az elbeszélő Szimoeisziosz esését a hasonlat *apodosis*ával magas nyárfa kidöntéséhez hasonlítja, melyet a „szekérmíves” vág ki, hogy kereket készítsen, az *antapodosishoz* érve pedig már Aiászra összpontosít, és a történetek általános összefoglalásával tér vissza a cselekményhez.

ὁ δ' [τι. Σιμοείσιος] ἐν κονίῃσι χαμαὶ πέσεν αἴγειρος ὦς,
ἢ ῥά τ' ἐν εἰαμενῇ ἔλεος μέγαλοιο πεφύκει
λείη, ἀτὰρ τέ οἱ ὄζοι ἐπ' ἀκροτάτῃ πεφύασι·
τὴν μὲν θ' ἄρματοπῆγος ἀνὴρ αἰθωνί σιδήρῳ
ἔξεταμ', ὄφρα ἵτυν κάμψῃ περικαλλεῖ δίφρῳ·
ἢ μὲν τ' ἀζομένη κείται ποταμοῖο παρ' ὄχθας.
τοῖον ἄρ' Ἀνθεμίδην Σιμοείσιον ἐξενάριξεν
Αἴας Διογενῆς

(IV. 482-489)

Chapman fordításában először a hasonlatot megelőző leíró részt érdemes megvizsgálunk. A fordító viszonylag hűen reprodukálja Szimoeisziosz genealogiáját, a hős sebesülésének, s – közvetlenül a hasonlat előtt – halálának leírását azonban két, paradoxonon alapuló, a metafizikus költészetre jellemző metaforával (*conceit*) bővíti ki, melyben a porba

⁴² Dr. Rozsnyai Bálint hívta fel a figyelmet arra, hogy a szarvas (Hart) motívuma (az Artemisz/Diana alakjához kapcsolódó mitológia révén) felfogható közvetett erotikus célzásnak. Ezt támasztja alá a tárgyalt szövegrészben szereplő, kétértelmű „rape” kifejezés használata is, valamint a tény, hogy Homérosz a szóban forgó hasonlatot megelőzően a társai közt labdázó Nauszikaát Artemiszhez hasonlítja (vi. 102-109).

hulló hőst a trójaiak reményét éltető televénnyel, cselekedeteit pedig a vetéssel, ám egyúttal fáradozásainak temetésével azonosítja (a továbbiakban Chapman hozzáadásait dőlt betűvel emelem ki):

He [ti. Ajax] strooke him at his breast's right pappe quite through his shoulder bone,
And in the dust of earth he fell *that was the fruitfull soyle*
Of his friends' hopes; but where he sow'd, he buried all his toyle.
(*Iliads* 4. 517-519)

A homéroszi formulákhoz hasonlóan kompakt, elmés szentenciákat már a korai recepció felrója, s Matthew Arnold pontosan a fent idézett részhez hasonló megoldásokra hivatkozva utasítja el Chapman fordítását.⁴³ Az eredetiben nyoma sincs Chapman paradoxonainak, az angol verzióban azonban a termőföld és a vetés (a temetés motívumával kombinált) metaforikája a hasonlat sajátos chapmani értelmezését készíti elő:

And as a Poplar shot aloft, set by a river side,
In moist edge of a mightie fenne, his head in curls implide
But all his bodie plaine and smooth; to which a Wheel-wright puts
The sharpe edge of his shining axe and his soft timber cuts
From his innative roote, in hope to hew out of his bole
The Fell'ffs, or out-parts of a wheele that compasse in the whole,
To serve some goodly chariot; *but (being bigge and sad⁴⁴)*
And to be hal'd home through the bogs) the useful hope he had
Sticks there, and there the goodly plant lies withring out his grace –
So lay, by Jove-bred Ajax's hand, Anthemion's forward race,
Nor could through that vast fen of toiles be drawne to serve the ends
Intended by his bodie pow'rs, nor cheare his aged friends.
(*Iliads* 4. 520-531)

Az eredetiben az általánosító *antapodosis* is jelöli, hogy a hasonlat tartalma csak részben feleltethető meg a cselekménynek: Szimoeisziosz elbukása hasonlítható a nyárfa kivágásához, Aiász cselekedete azonban bajosan vethető össze a „szekérmíves” tevékenységével. Ezzel Chapman is tisztában van, azonban szemmel láthatóan nem tartja elégségesnek a cselekmény és a kép hasonlóságának ezen „egysíkú” értelmezését. A

⁴³ Matthew Arnold, *i. m.*, 242. [A chapmani képalakítás egy hasonló esetét szemügyre véve:] „I say, the poets of a nation which has produced such conceit as that, must purify themselves seven times in fire before they can render Homer”.

⁴⁴ „sad” itt: nehéz

hasonlatot bevezető szentenciák jelentősége itt mutatkozik meg igazán, hiszen Chapman a hasonlat és a cselekmény közötti párhuzamok erősítése érdekében még a kép tartalmát is megváltoztatja: ahogy Szimoeisziosz termékeny talajt biztosított társai (friends) reményeinek, úgy a hasonlatban – Chapman szerint, ám a görög eredetitől eltérően – a nyárfa a „kerékmíves” reményeit valóra váltó eszköz, amelyet – megint csak az eredetivel ellentétben – megmunkálatlanul hagy hátra a mesterember. Az általánosító *antapodosist* meghagyva Chapman végül a hasonlat motívumrendszerét a cselekményre alkalmazva, s a *tropus* képi világát az elbeszélésben meghonosítva erősíti meg újabb szempontból kép és cselekmény megfelelését: Szimoeisziosz a „tettek hatalmas mezején” (*vast fen of toils*) esik el (csakúgy, mint a hatalmas mezőn „mightie fenne” felnövő nyárfa), elmulasztva teljesítését a céloknak, melyekre hivatott volt (akárcsak a nyárfa, amely Chapman verziójában nem váltja be a kerékműves hozzá fűzött reményeit, s amint azt már a hasonlatot bevezető szentencia is megelőlegezi). Chapman utolsó félmondatával (*nor cheare his aged friends*) egyrészt a „felmentő hős” hagyományos homéroszi toposzát és a hozzá tartozó formulát,⁴⁵ másrészt a trójai hős genealógiájában a homéroszi eredetiben is hangsúlyos közbevetést (οὐδὲ τοκεῦσι / θρέπτρα φίλοις ἀπέδωκε (IV. 477-478)) értelmezi újra: ez a homéroszi „gyűrűs kompozíciókra” hasonlító megoldás nem csupán az elbeszélés-rész lezárására alkalmas, hanem újabb analógiával tágabb kontextusba helyezi az epizódot: amint szülei gondját sem hálálhatta meg, úgy társainak sem hozott könnyebbséget Szimoeisziosz.

Hasonlat és cselekmény ilyen szoros, több szempontból is motivált kapcsolata Chapman Homéroszában a bemutatott példákön (és az e helyütt nem tárgyalt egyéb helyeken) kívül a fordító kommentárjaiban is megmutatkozik. Phyllis Bartlett dokumentálta, amint a Vergilius által is imitált méhraj hasonlat (II. 87-93) különböző chapmani változataiban a fordító egyre pontosabb, s az eredetihez mind hívebb megfogalmazásra törekszik,⁴⁶ ehhez

⁴⁵ Homérosznál a „felmentő hős” „fényt” (φάος) hoz vagy ad, vö: XVI. 95; XVII. 615, stb.

⁴⁶ Phyllis Bartlett, „Chapman's Revisions in his *Iliads*,” *ELH* 2 (1935), 92-119.

azonban hozzáteendő, hogy az eredetit leghívebben értelmező, utolsó verzióban Chapman a „nyárfa” hasonlatnál megfigyelt eljárással ágyazza szövegkörnyezetébe a hasonlatot (a méhek fészket, rajuk mozgását, és látszólag végtelen számukat is megfelelteti a cselekmény egy-egy elemének).⁴⁷ A *Commentarius* alábbi részlete megvilágítja Chapman indokait:

But much the rather I insist on the former Simile, for the word ἰλαδὼν, *catervatim* or *confertim*, which is noted by Spondanus to containe all the ἀπόδοσις, reddition or application of the comparison, and is nothing so. For though it be the only reddition Homer expresseth, yet he intends two speciall parts in the application more, which he leaves to his judicall reader's understanding, as he doth in all his other Similes, since a man may pervially (or as he passeth) discern all that is to be understood. [...] But Spondanus would excuse Homer for expressing no more of his application, with affirming it impossible that the thing compared and the comparison should answer in all parts, and therefore alledges the vulgar understanding of a Simile, which is as grosse as it is vulgar, that a similitude must *uno pede semper claudicare* – his reason for it as absurd as the rest, which is this: *si ea inter se omnino responderent, falleret illud axioma, nullum simile est idem*, as though the generall application of the compared and the comparison would make them anything more the same or all one, more than the swarms of Bees and the throng of souldiers are all one or the same, for answering most aptly. But that a Simile must needs halt of one foote still showeth how lame vulgar tradition is, especially in her censure of Poesie. For who at first sight will not conceive it absurd to make a Simile, which serves to the illustration and ornament of a Poeme, lame of a foote and idle? The incredible violence suffered by Homer in all the rest of his most inimitable Similes, being exprest in his place, will abundantly prove the stupiditie of this tradition – and how injuriously short his interpreters must needs come of him in his streight and deepe places, when in his open and faire passages they halt and hange backe so.⁴⁸

E hosszan idézett jegyzetből látható, hogy a fent tárgyalt szövegrészek sajátosságainak elméleti háttere tökéletesen illeszkedik Chapman korábban tárgyalt poétikai nézeteihez. A chapmani előszavak Homérosz-interpretációinak két fontos, egymásból következő aspektusa is megtalálható e néhány sorban: a (1) kritikai hagyomány és a befogadástörténet felülvizsgálata és (2) a befogadói magatartás befolyásolására tett kísérlet. Chapman a hasonlat és a cselekmény szoros, több szempontú megfelelését feltételezve harciasan száll ki Sponde olvasata ellen, amely a homéroszi szöveg alapján egyedül a ἰλαδὼν („csapatonként”, „csapatokban”) határozószóban jelöli meg a hasonlat *tertium comparationis*-át (amit Chapman ἀπόδοσις-nak hív, s „reddition”-nek vagy „application”-nek fordít). A(z ezúttal Sponde-t is magában foglaló) „vulgáris hagyomány” kritikájából arra következtethetünk, hogy Chapman számára a hasonlat akkor teljesíti maradéktalanul célját (azaz a költemény „díszítését és

⁴⁷ Ld. *Iliads* II. 70-78,

⁴⁸ *Chapman* I. 69-70.

magyarázatát/megvilágítását”), amennyiben minél több ponton megfelel a cselekménynek. Az a tény, hogy a *szöveg* alapján csupán egy, legfeljebb két szempontból vonható párhuzamba a hasonlat és a cselekmény, nem zavarja Chapmant, hiszen ő Homérosz *szándékának* megfelelően fordítja a képet, mely szándék a „pártatlan” vagy „igazságos” (*judicially*) olvasó előtt nem marad rejtve, hiszen „bárki könnyedén/egy pillanat alatt (*pervially*) megértheti, mindazt, amit meg kell érteni [ti. a hasonlatokban]”.⁴⁹ A hasonlatok, eme „nyílt és szép részek” (*open and fair passages*) nyíltsága és szépsége tehát annak függvénye, hogy e képek mennyire pontosan feleltethetők meg a cselekménynek, másrészt viszont e nyíltság és szépség csak a helyes befogadói megközelítés szerint magától értetődő, mindenki más számára felfoghatatlan. A kevesek számára érthető, ám a többségnek menthetetlenül homályos, mindazonáltal „jelentőségteljes és a legkevésbé mesterkelt” megfogalmazásmódnak, azaz Chapman *enargeia* fogalmának keresve se’ találnánk jobb magyarázatát és alkalmazását, mint az idézett jegyzetben.⁵⁰

Chapman az *Iliads* jegyzetapparátusának második részében (13-19. ének) a fentiekhez hasonlóan, ám lehetőség szerint még élesebben fogalmaz: az eposzi hasonlatokat a hagyomány által évezredekig eltorzított képeknek tartja, melyek valódi jelentése és szépsége csak az ő fordításában kerül napvilágra, holott tökéletesen egyértelműek, ha – mint Chapman – a (gyakran a szöveg bevett interpretációival ellentétes) homéroszi szándéknak megfelelően olvassuk őket. A homály és a világosság, az elrejtés és a felfedezés metaforáit felvonultató jegyzetek⁵¹ nem csupán az előszókból már ismerős én-formálás futamai, hiszen Chapman a

⁴⁹ Más esetben, így a tizennyolcadik ének „kürt” hasonlatának (XVIII. 219-221) fordításában, Chapman, nem találván elegendő egyezési pontot hasonlat és cselekmény között, a véletlenre hivatkozik a kommentárban: „The further application of this simile is left out by mischance”. *Chapman* I. 390.

⁵⁰ Ld. az előző fejezet 78. jegyzetét.

⁵¹ Ld. pl. a XIV. ének „bűgőcsiga” hasonlatához fűzött jegyzetet, amelyben Chapman a latin fordítások mellett (Valla, Eobanus, Sponde) a korabeli francia verziót (Salel) is kritizálja: „How grosse both are [Valla és Eobanus], I thinke, the blindest see, and must acknowledge a monstrous unworthiness in these men to touch our Homer, esteeming it an extreme losse to the world to have this and the lik undiscovered. [...] the great master of all elocution [Homer] hath written so darkly that almost three thousand sunnes have not discovered him, no more in five hundred other places than here – and yet all pervially enough (you may well say) when such a one as I comprehend him”. *Chapman* I. 295-296.

homéroszi szándék rekonstrukcióját minden esetben konkrét szövegkritikai döntésekre alapozza. Ezért is különlegesen érdekes az *Iliász* tizenötödik énekének „utazó” hasonlatához fűzött chapmani jegyzet. Homérosz az Ída hegyéről az Olümposzra utazó Héra gyorsaságát szemléltetendő a következő hasonlatot használja:

ὥς δ' ὅτ' ἄν αἰῆξῃ νόος ἀνέρος, ὅς τ' ἐπὶ πολλήν
γαῖαν ἐληλουθὼς φρεσὶ πευκαλίμῃσι νοήσῃ,
ἐνθ' εἶην ἢ ἐνθα, μενοινήῃσι τε πολλά,
ὥς κραιπνῶς μεμαυῖα διέπτατο πότνια Ἥρη
(XV. 80-83)

A legritkább homéroszi hasonlat-típusba, a „szubjektív tartalmat kifejező” hasonlatok csoportjába tartozó kép azért különösen érdekes, mert alanya a hasonlatok erősen kötött személyábrázolásához (pásztor, vadász, tengerész, stb.) képest általános és determinálatlan. Ezt már a késő-antikvitas értelmezői is észrevették, s Eusztathiosz például ezért a szintén általánosan jellemzett kígyótól visszariadó férfi (III. 33-36), valamint a folyónál megriadó ismeretlen (V. 599-606) hasonlatát tárgyalva közvetlenül utal a „sok földet bebolyongott” férfiúra.⁵² Az (Eusztathioszt egyébként jól ismerő) Chapman azonban ennél is tovább megy a három „szubjektív” kép rokonításában, amikor a (csak az utóbbi két hasonlatra jellemző) tehetetlenség (ἀμηχνία, ἀπαλαμνία) toposzát is a fordításba foglalja:

But, as the mind of such a man that hath a a great way gone
And, either knowing not his way, or then would let alone
His purposde journey, is distract and in his vexed mind
Resolves now not to go, now goes, still many ways inclined:
So reverend Juno headlong flew, and gainst her stomacke striv'd.
(Iliads, 15. 79-83)

A fordítás alaposan eltér az eredetitől, mely – az isteni utazások gyorsaságának vagy távolságának általánosan túlzó homéroszi megjelenítése szerint, és az *antapodosis* által expliciten megerősítve (ὥς κραιπνῶς) – a „sok földet bebolyongott férfi” emlékező- és képzelőtehetségének fürgeségéhez, azaz a gondolat villámgyors szárnyalásához hasonlítja a

⁵² Ld. M. Van der Valk, szerk., *Eustathii Archiepiscopi Thessalonicensis Commentarii ad Homeri Iliadem Pertinentes* 3 kötet (Leiden: Brill, 1976), 2:155.

hatalmas utat bejáró istennő gyorsaságát. A *Commentarius* részletes indoklásából kiderül, hogy nem egyszerű „félrefordításról” van szó, hiszen Chapman ismeri és érti a *tropus* eme hagyományos interpretációját, nem találja azonban összeegyeztethetőnek sem a hasonlat közvetlen szöveggörnyezetével, sem pedig saját átfogó Homérosz értelmezésével. Sponde, Valla és Hess fordításait idézve, s „az összes francia és olasz változatra” utalva mindegyiket elveti, mert:

All [azaz Valla, Sponde, stb] understanding Homer's intent was (as by the speedinesse of a man's thought or mind) to illustrate Juno's swiftnesse in hasting about the command of Jupiter, which was utterly otherwise: viz. to shew the distraction of Juno's mind in going against her will and in her despite about Jove's commandment, which all the history before, in her inveterate and inflexible grudge to do any thing for the good of the Troyans, confirmeth without question. Besides her morositie and solemne apparance amongst the gods and goddesses (which Themis notes in her lookes) shewes, if she went willingly, much less swiftly, about that business.⁵³

Chapman tehát nem csupán kontextusában (a tizenötödik ének cselekményén belül), hanem az *Iliász* egésze szempontjából motiválnak véli a hasonlatot, s olvasatát igyekszik etimologizáló-filologizáló jegyzetekkel is megerősíteni. A πολλήν γαῖαν ἐηλουθῶς kifejezést például a tizenegyedik ének korábbi helyeire, Héra Aphroditét és Zeust is megtévesztő ígéretére utalva – miszerint „peremére a dúsölű földnek” (πολυφόρβου πείρατα γαῖης XIV. 200; 301) indul – magyarázza „hosszú és fárasztó utazásként”, melynek következtében a φρεσὶ πευκαλίμησι szókapcsolatot is „zavart/feldúlt elmének” fordítja. A πεκάλιμος jelzöt a *scholia* alapján a fenyőt jelentő görög szóból (πεύκη) származtatja „melynek gyantája rendkívül keserű”; a szó bevett jelentését (okos, értelmes) az *Iliász* más helyein érvényes, ám csupán metaforikus, második jelentésnek veszi.⁵⁴ Az egyértelműen a gyorsaságra utaló *antapodosist* (ὥς κραιπνῶς) a μεμαυῖα etimológiája szerint értelmezi: a hagyományosan „törekedve, vágyva” értelemben használt igenevet a μαίω (a. m. μαίωμα – törekszik, vágyik, keres) és a μαιμάω (heves mozgásban van, felindul, hevesen vágyik)

⁵³ Chapman I. 319.

⁵⁴ *Uo.*, „because things irksome and bitter (as afflictions, crosses, &c) are meanes to make men wise and take heede by others' harmes”.

igékből származtatva, ám nyilvánvalóan a μαίνομαι (örjöng, dühöng) konnotációit is észben tartva *impetu ferri, vel furibundo impetu ferri*-nek fordítja (azaz „hevesen vitetvén vagy eszeveszetten/örülten hevesen vitetvén/sodortatván” jelentésben), s Héra mozgását a mennydörgés hangjaira megzavarodott „gerlék vagy más szárnyasok” zuhanó-röptéhez hasonlítja. A teljes *antapodosis* jelentését tehát a gyorsaságot előtérbe állító *sic cito properans* helyett a hevességet sugalló, s a mozgást a μεμαυῖα értelmezése szerint passzív igenévi alakot használva, kényszeredett mozgást leírva *sic rapide et impetu pulsa*-nak fordítja a jegyzet szövegében, míg az angol változatban a *headlong* (meredeken/fejvesztetten) határozószóval, s az *against her stomach* kifejezéssel jelzi: Héra nem cselekedhetett legjobb meggyőződése szerint. Az istennő vonakodását erősítendő Chapman végül okhatározói mellékmondattá alakítja Héra megérkezésének a hasonlatot követő leírását, amely Homérosz elbeszélésében a parataktikus stílus szabályai szerint csak mellérendeléseket tartalmaz:

For (being amongst th' immortal gods in high heaven soone arriv'd,
 All rising, welcoming with cups her litle absence thence)
 She all their courtships overpast with solempne negligence
 (Iliads 15. 84-86)

A gondolat vagy képzelet száguldása helyett zavarodottságot és tehetetlenséget illusztráló hasonlatot, annak egyes részeit és a szövegkörnyezethez való viszonyát Chapman a homéroszi jellemábrázolás részeként (Héra jellemének kifejtéseként) fogja fel. Amennyiben azonban figyelembe vesszük, hogy a hasonlatot megelőzően a tizenötödik énekben Zeusz éppen arra emlékezteti Hérát, miként hajította le azokat az isteneket (Chapmannél: *headlong*), akik (Héra) segítségére siettek, mikor (Zeusz) Héraklészért bosszút állt, akkor nem kétséges, hogy az istennő zuhanórepüléséhez fűzött hasonlítás a cselekmény egyik hangsúlyos motívumának (Zeusz haragjának) továbbgondolására is lehetőséget ad.⁵⁵ A szájhagyományozó költészet alkotásmódját tekintve talán abszurdnak tűnhet a hasonlatok ilymértvű megfeleltetése a költői alkotás egyes részeinek, ám a mikro- és makrokozmosz

⁵⁵ A motívum már az első énekben előkerül (Héphaisztosz elbeszélésében), ld. I. 573-594.

tökéletes korrespondenciáját magától értetődőnek tartó kora-újkorban, s a hasonlatok „magyarázó” funkcióját hirdető Chapman számára ez is a homéroszi *enargeia* példájaként szolgálhatott. A szóban-forgó hely azonban csupán egyetlen példája annak, hogy Chapman Homéroszában a hasonlatok „magyarázó/megvilágító” szerepe a tropusok közvetlen szövegkörnyezetén túl akár az átfogó eposzi cselekményvezetésre és a jellemábrázolásra is kiterjedhet. Ugyanezt figyelhetjük meg végül az *Iliads* tizenhetedik énekének két Meneláossal kapcsolatos hasonlatának fordításában és kommentárjában is. A Patroklosz holttestéért harcoló Átreida kitartását a „légy szívósságához” illusztráló hasonlattal (XVII. 570-573) kapcsolatban Chapman (szokás szerint) megállapítja, hogy a hely minden értelmezője (Sponde is) félreérti Homérosz következetes iróniáját. Meneláosz ironikus megjelenítése azután az Antilokhosz után kémlelő hőst sashoz hasonlító képben folytatódik, melyhez Chapman hosszabb kommentárt fűz:

The sport Homer makes with Menelaus here is likewise confirmed and amplified in another Simile, resembling him intentionally to a harefinder, though for colour's sake he useth the word Eagle; as in all other places where he presents him (being so eminent a person) he hides his simplicity with some shadow of glory or other. The circumstances making it cleare, being here and in divers other places made a messenger from Ajax and others, to call such and such to their aid – which was unfit for a man of his place, if he had bene in magnanimite and valour equall, or any thing neare it. But to confirme his imperfection therein in divers other places, he is called *μαλακὸς αἰχητῆς*, *mollis bellator*; and therefore was fittest to be employed to cal up those that were hardier and abler. In going about which businesse Homer shewes how he looks about, leering like a harefinder: for to make it simply a Simile illustrating the state of his adresse in that base affaire had neither wit nor *decorum*. Both which being at their height in the other sence (because our Homer was their great master to all accomplishment) let none detract so miserably from him as to take this otherwise than a continuance of his Ironie.⁵⁶

A *Commentarius* eme részletében is viszontláthatjuk Chapman sajátos érvelésmódját:

Homérosz e hasonlatban is következetesen ironikusan akarja ábrázolni Meneláoszt, s erre a szándékra a kép közvetlen szövegkörnyezetéből, az eposzi cselekmény más helyeiből, valamint a homéroszi szóhasználatból következtethetünk. Az a tény, hogy a hasonlat témája a hagyományos olvasatok szerint *nem* ironikus, nem számít, hiszen Homérosz *általában* „a dicsőség árnyékával” borítja Meneláosz együgyűségét: ezért is kell valójában „nyulászt”

⁵⁶ Chapman I. 370.

(harefinder) értenünk a hasonlatban szereplő sas alatt.⁵⁷ A fordítás szövegében az eredetihez híven „Eagle” szerepel, Chapman azonban az eredeti, csupán Meneláosz kémlelését ábrázoló *antapodosist* (ὥς τότε σοί, Μενέλαε ὅσσε φαεινῷ / πάντοσε δινείσθην πολέων κατὰ ἔθνος ἑταίρων) kiegészítve gondoskodik arról, hogy az ironia ne maradjon rejtve az olvasók előtt:

As when upon her wing
An Eagle is, whom men affime to have the sharpest sight
Of all aire's region of fowles, and, though of mightie height,
Sees yet within her leavie forme of humble shrubs, close laid,
A light-foote Hare, which stright she stoupes, trusses and strikes her dead:
So dead thou strooks't thy charge, O king, through all warre's thicket so
Thou look'dst

(*Iliads* 17. 588-593. – kiemelés tőlem)

Chapman a kommentárokon kívül a hasonlatokat megelőző és követő cselekményrészek megtoldásával, valamint széljegyzeteivel is jelzi, hogy Homérosz a szóban forgó helyen Meneláosz jellemével van elfoglalva: Aiászt és Mérionészt például (az eredetitől eltérően) mint Meneláosz „örzőit/védelmezőit” mutatja be (*guardians*; *Iliads* 17. 581) a margón is figyelmeztetve az iróniára (*Another direct scoffe at Menelaus*), csakúgy, mint a hasonlatokat követvén a küldetését teljesítő király Homérosznál is enyhén ironikus megszólításánál („Nor would thy generous heart assist his [Antilochus's] sore-charg'd souldiers, / O Menelaus” *Uo.* 611-612; Chapman széljegyzete: *Another notable Ironie, expressing what Homer made of Menelaus*). A szóban forgó két hasonlat tehát szerves része Chapman azon törekvésének, amely Meneláosz *Iliászban* való szerepeltetését egyértelműen és következetesen ironikusnak állítaná be. Ezen igényt Chapman először az *Iliads* második énekének *Commentariusában* fogalmazza meg, és – amint a következő alfejezetben látni

⁵⁷ A „harefinder” rendkívül ritka kifejezés, az *OED* 1599-re datálja első előfordulását (Shak, *Much Ado*, I. 1. 186). Drayton *Poly-Olbion*-ja tömör definícióját adja a szónak (az idézett szöveg második sora mellett a marginália: *The Harefinder*): „The man whose vacant mind prepares him to the sport / The Finder sendeth out, to seeke out nimble Wat, – / Which crosseth in he field, each furlong every flat, / Till he this pretty beast upon the form hath found: / Then viewing for the course which is the fairest ground, / The greyhounds forth are brought, for coursing then in case, / And, choycely in the slip, one leading forth a brace; / The Finder puts her up, and gives her coursers' law, etc.” Vö. *Notes and Queries* Issue 50, 12 October 1850.

fogjuk – a cselekmény és a hasonlatok értelmezésén túl az állandó jelző értelmezésére, sőt, az *Iliáson* kívül az *Odüsszeia* Meneláosz-képére vonatkoztatva is fenntartja.

3.1.3. Az ismétlések

A homéroszi ismétlések chapmani fordításának tárgyalásánál a szakirodalom kötelességszerűen meg szokta jegyezni, hogy Chapman nem fordítja az *Iliász* és az *Odüsszeia* ismétlődő jelzőit, sorait, formuláit vagy nagyobb narratív egységeit.⁵⁸ Ez persze nem újdonság, hiszen a kora újkor és a megelőző korok fordításművészetében, de akár a huszadik századi fordításokban is rendkívül ritka a szájhagyományozó költészet eme sajátosságainak a Devecseriéhez hasonlóan tudatos és hű értelmezése. Ahhoz azonban, hogy fogalmat alkossunk arról, hogyan és miért nem fordítja Chapman a különböző homéroszi ismétléseket, mind a jellemzőbb ismétlés-formák fordításait, mind pedig a szöveg „önálló”, azaz nem a görög eredetiből származó ismétléseit meg kell vizsgálnunk.

Az előző alfejezetből kiindulva érdemes az ismétlődő hasonlatokkal kezdenünk. Az *Iliász* kilencedik énekében Agamemnón, majd a tizenhatodik ének elején Patroklosz könnyeit leíró hasonlat chapmani fordításában láthattuk, hogy a fordító a hasonlat ismétlését expliciten jelölt *parentheszisz*ként fogja fel, s a kép első előfordulását is igyekszik a lehető legszorosabban a cselekményhez igazítani. Meglehet, Chapmant az ismétlés értelmezésében e helyütt az eredeti inspirálta, hiszen a *Patrokleiában* *antapodosis* nélküli, egyszerű homéroszi hasonlítás szerepel, kérdés azonban, miként fordítja az olyan hasonlatokat, melyeknek formai elemei (*apodosis*, *antapodosis*) is maradéktalanul ismétlődnek. Erre a meglehetősen ritka hasonlat-típusra példa az *Odüsszeia* „átváltozás” hasonlata: Athéné „bájt öntve” Odüsszeusz vállára és fejére Nauszikaá számára „bizalomgerjesztőbbé”, Pénélopé számára pedig felismerhetőbbé teszi a hőst:

ὥς δ' ὅτε τις χρυσὸν περιχεύεται ἀργύρῳ ἀνὴρ
ἴδρις, ὃν Ἥφαιστος δέδαεν καὶ Παλλὰς Ἀθήνη

⁵⁸ Ld. pl. Millar MacLure, *i. m.*, 180sk.

τέχνην παντοίην, χαρίεντα δὲ ἔργα τελεῖει
ὥς ἄρα τῷ κατέχευε χάριν κεφαλῇ τε καὶ ὤμοις
(vi. 232-235; xxiii. 159-162)

Chapman a hatodik énekben filozofikus kommentárral egészíti ki a hasonlatot: a két nemes fém mesterember általi ötvözésében test és lélek, gondolat és tett, s végül Művészet és Természet tökéletes harmóniáját véli felfedezni:

And as a workman that can well combine
Silver and gold, and make both strive to shine,
As being by Vulcan, and Minerva too,
Taught how farre either may be urg'd to go
In strife of eminence, *when worke sets forth*
A worthy soule to bodies of such worth,
No thought reproving th'act in any place,
Nor Art no debt to Nature 's liveliest grace:
As Pallas wrought in him a grace as great
From head to shoulders. (*Odysseys* 6. 366-374)

Bár, amint arra Lord és MacLure is rámutatott,⁵⁹ a Chapman által használt fogalomrendszer tökéletesen idegen a homéroszi eredetitől, a digresszió összhangban áll a cselekmény azon korábbi részével, amelyben Nauszikaá az Odüsszeusztól megriadt szolgálóleányait inti önmérsékletre. Chapman ez utóbbi részben szintén elszakad az eredetitől, Nauszikaája kilenc hozzáadott sorban foglalja össze mindazt, amire Odüsszeusz-Ulysses zord külseje ellenére a hős jelleme kapcsán következtetni tud, többek között bölcsességét, állhatatosságát és „lelkének gazdagságát” is.⁶⁰ A szóban forgó hasonlatban Chapman, mintegy Nauszikaá intuiciójának helyességét igazolva, Odüsszeusz „átváltozását”, mint az érdemes lélekhez méltó test elnyerését magyarázza, s ezzel, az előző alfejezetben megfigyeltekhez hasonlóan, az eposzi cselekményformálás és a jellemábrázolás szerves részévé teszi a *tropust*. Lord már a homéroszi eredeti vonatkozó helyén is Odüsszeusz „közvetetten és finoman” ábrázolt „szellemi rehabilitációját” véli felfedezni, s ha ezt a megállapítást kissé túlzónak

⁵⁹ George deForest Lord, *i. m.*, 97; Millar MacLure, *i. m.*, 195.

⁶⁰ A digresszió: „Esteem you him [Ulysses] a Cyclop, that long since / Made use to prey upon our Citizens? / This man no moist man (no watrish thing, / That's ever flitting, ever ravishing / All it can compass, and, like it, doth range / In rape of women, never staid in change). / This man is truly manly, wise, and staid, / In soule more rich the more to sense decay'd, / Who nor will do, nor suffer to be done, / Acts leud and abject” (*Odysseys* 6. 309-318).

tartjuk is, tény, hogy a hasonlat chapmani fordítása az eredeti hangsúlyos motívumait felhasználva és átértelmezve valósítja meg test és lélek harmóniáját.⁶¹ Nem szükséges egyetértünk az *Odüsszeia* cselekményének, s Odüsszeusz jellemének határozottan teleologikus (s már a fordítás előszavában is dokumentált) chapmani olvasatával ahhoz, hogy belássuk: ilyen előzmények után nem lehetséges a hasonlat ismétlésének az eredetihez hű, változtatás nélküli közlése. Az *Odüsszeia* huszonharmadik énekének nem kevésbé hangsúlyos szövegkörnyezete új, a hős Chapman által tételezett morális fejlődésének megfelelő hasonlatot, pontosabban a hasonlathoz kapcsolódó új reflexiót kíván:

Looke how a skilfull Artizan, well seene
 In all Arts Metalline, as having beene
 Taught by Minerva and the God of Fire,
 Doth Gold with Silver mix *so that entire*
They keepe their selfe distinction, and yet so
That to the Silver from the Gold doth flow
A much more artificiall luster than his owne,
And thereby to the Gold it selfe is growne
A greater glory than if wrought alone,
Both being stuck off by either's mixtion:
So did Minerva hers and his combine;
He more in Her, She more in Him did shine.
 (Odysseys 23. 233-244)

Az *Odüsszeia* cselekményének egyik csúcspontját (Pénélopé felismeri Odüsszeuszt) Chapman a hangsúlyos „looke” *apodosis*-szal kezdődő hasonlatba szőtt nyolc és fél sornyi magyarázattal készíti elő. Odüsszeusz átváltozását a fordító ezúttal az isteni és az emberi természet egyesüléseként értelmezi: ez a nemesfémek egyesülésének mintájára létrejövő *communio mystica* a πολύτροπος Odüsszeusz „okításának vagy kiművelésének végső állomása, amikor is a „tökéletes férfiú” befejezi „szükségszerű (vagy sorsszerű) útját sok szenvedésen át (a legszentebb Betűhöz híven) természetes kikötőjébe és hazájába”.⁶² Az eposz cselekményében szó szerint ismétlődő hasonlat értelmezése természetesen a *tropus* szövegkörnyezetének s (Chapman értelmezésében) Odüsszeusz jellemfejlődésének és a

⁶¹ George deForest Lord, *i. m.*, 97.

⁶² Ld. az előző fejezet 99. jegyzetét.



cselekménynek megfelelően változik, s Chapman ezt már a szóban-forgó hasonlatok szigorú értelmében vett fordítás-részeiben is jelzi: a hatodik énekben a fémek egyesülését Chapman küzdelemre utaló metaforikával írja le (*strive*), míg a huszonharmadik énekben a vegyülés (*mix*) kifejezését használja. Az a tény azonban, hogy Chapman mindkét esetben ragaszkodik a hasonlat eredeti témájához, s értelmezését csak kiegészítésképpen, mintegy az *antapodosist* előkészítve csatolja a szöveghez (ennek ellenkezőjére is láthattunk példát az előző alfejezetben), arra enged következtetnünk, hogy a fordító fontosnak tartja, hogy tanulságait a két kép azonossága vagy legalább hasonlósága alapján vonja le. Más szóval: Chapman, amellet, hogy különbözőképpen, azaz nem szó szerint azonosan fordítja a tárgyalt hasonlatokat, az ismétlés felkínálta párhuzam lehetőségeit a hasonlatok tematikájában és a *tropusok* szerkezetében is érvényesíti. Ugyanezt az eljárást figyelhetjük meg az *Iliász* két, részben ismétlődő hasonlatánál: a nyolcadik énekben a trójai tábortüzeket leíró „csillagos éjszaka” hasonlat (VIII. 555-561), s a tizenhatodik énekben, a Patroklosz harcba indulásához fűzött „kiderülő ég” hasonlat chapmani fordításában (XVI. 297-302). A mindkét képben megtalálható sorok (ἐκ τ' ἔφανεν πᾶσαι σκοπιαί καὶ πρόωνες ἄκροι / καὶ νάπαι οὐρανόθεν δ' ἄρ' ὑπερράγη ἄσπετος αἰθήρ – VIII. 557-558; 299-300) két teljesen különböző természeti kép kellékeként jelennek meg. A nyolcadik ének hasonlatában a tisztán látszó „csúcsok, ormok és tisztások” csillagos éjszakában, tiszta égen, a hold fényében tűnnek elő, míg a tizenhatodik énekben egy magas hegycsúcsról kergeti el Zeus a sűrű felhőket, s így lesz minden látható. Az előbbi tájkép éjszakai csendjét Homérosz a (csillag-számra végtelen) trójai tábortüzek körül ülők reményteljes hangulatát jelezve egy félmondatban a „pásztor” örömével teszi derüssé (γέγηθε δὲ τὲ φρένα ποιμὴν – VIII. 559), míg az utóbbi jelenetben inkább a felhőtakaró felszakadásának pillanatára összpontosít, amint a Patroklosz által érkező felmentés is csak pillanatnyilag könnyítette, de nem szüntette meg a csatát (πολέμου δ' οὐ γίγνεται ἔρωή – XVI. 302). Chapman a trójai tábortüzeket a csillagokhoz hasonlítva

megmarad ugyan az eredeti egységes és állandó elbeszélői perspektívájánál, a kép egyes részeit azonban metaforikusan megeleveníti, s két ízben még a hasonlat fokalizációját is megváltoztatja (joy to glitter in their sight, are seene (feltételezhetően *by the shepherd*)). Ennek következtében az eredeti, mondhatni „objektív” látvány helyett, amely kiváltja ugyan a pásztor örömét, ám attól teljesen független, olyan tájképet kapunk, melyben az emberi perspektíva immár nem az élettelen (vagy legalábbis embertelen) vidék ellenpontjaként, hanem a fény „ünneplésében” életre kelő természet részeként jelenik meg:

As when about the silver Moone, when aire is free from winde
And stars shine cleare, to whose sweete beames high prospects and the brows
Of all steepe hils and pinnacles thrust up themselves for showes
And even the lowly vallies joy to glitter in their sight,
When the unmeasur'd firmament bursts to disclose her light
And all the signes in heaven are seene that glad the shepherd's hart;
So many fires disclosde their beames, made by the Troyan part,
Before the face of Ilion and her bright turrets show'd.

(*Iliads* 8. 487-493)

Chapman hasonlat-fordításait, s a hasonlatokról vallott általános nézeteit megismerve talán nem meglepő, hogy az eredeti *antapodosis* egyértelműen a „látvány” hasonlóságára utaló igéjét (φαίνετο) és kurta helyhatározóját (Ἰλιόθι πρό – VIII. 561) Chapman a hasonlat megszemélyesítéseit (és konkrétan: szókészletét) több szempontból is reprodukáló metaforikus szerkezetté alakítja át. Annál furcsább azonban, hogy ezt a képi világot a tizenhatodik ének szóban-forgó hasonlatában sem hagyja el:

And as from top of some steepe hill the lightner strips a clowd
And lets a great skie out from heaven, in whose delightsome light
All prominent foreheads, forrests, towres and temples cheare the sight:
So chear'd these Greeks this Troyan cloud, and at heir ships and tents
Obtain'd a little time to breathe, but found no present vents
To their inclusions

(*Iliads* 16. 286-291)

Az öröm (chear'd) megjelenése az emberi elemet máskülönben nélkülöző hasonlatban magyarázható az *antapodosis*-nak való megfelelés igényével. Tény azonban, hogy az eredeti *antapodosis* nem az akhájok örömét, hanem a sereg pillanatnyi könnyebbségét felelteti meg

az ég hirtelen elötűnésének a felszakadó felhőtakaró mögül, s tény az is, hogy Chapmannél ezt az örömet az eredetiben *nem* szereplő tájképi elemek (towres and temples) váltják ki az eredetiben csupán (az elbeszélő fokalizációján át) odaértett, ám a fordításban „sight” révén metonimikusan (ha bármily személytelenül is) jelenlévő „szemlélőben”. Az emberi elem hasonlatba való csempészésével s az ábrázolt tájképnek kölcsönzött békés hangulattal Chapman „valódi homéroszi” kontrasztot hozott létre a *tropus* és a cselekmény között; a hasonlat ezen értelmezéséből mindamellet az is pontosan látszik, hogy a fordító – bár az eredetitől eltérően nem ismétli a hasonlat leíró részét, sőt, mintha egyenesen őrizkedne a szóismétléstől – a *tropus* témájának sajátos átdolgozásában, s elbeszélési technikájában is határozottan a korábbi képpel von párhuzamot.

Az ismétlődő hasonlatok áttekintése már sejteti, hogy az orális költészet örökségeként a homéroszi eposzokban hemzsegő ismétlődő formulák, sorok és típusjelenetek chapmani fordításában (a jelen álláspontunk szerint) az eredetihez formailag hű megoldások helyett legfeljebb a témák, motívumok vagy az elbeszélői megoldások ismétlésére számíthatunk. A hasonlatok esetében ezt az is indokolja, hogy a cselekményt „magyarázó”, annak elemeihez több szempontból is kapcsolódó *tropus*oknak (Chapman elmélete és fordítói gyakorlata szerint) a közvetlen szövegkörnyezet mellett az eposz átfogó értelmezésének megfelelően is szükségszerűen változniuk kell, kérdés azonban, hogy a szintén erősen kontextus-függő egyéb (tehát nem hasonlatokhoz tartozó) ismétlődő sorok, illetve narratív egységek chapmani fordításáról vajon megállapítható-e ugyanez. Ha az *Iliász* egyik legismertebb, Agamemnón és Hektór szájáról is elhangzó, Trója vesztét jövendölő ismétlődő sorcsoportjából indulunk ki, mindenképpen erre kell következtetnünk. A szóban forgó sorokban a két hős szó szerint ugyanazt mondja, ám ami a sebesült Meneláoszért aggódó Agamemnónnál bosszút ígér, az az Andromakhét vigasztaló Hektórnál rezignált, pesszimista beletörődés a sorsba, avagy – Devecseri szavaival – ami az egyik hős ajkán „óhajítás, a másikén sóhajítás”:

εὖ γὰρ ἐγὼ τάδε οἶδα κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν·
 ἔσσεται ἡμᾶρ ὅτ' ἂν ποτ' ὀλώλῃ Ἴλιος ἱρὴ
 καὶ Πριάμος καὶ λαὸς ἐϋμμελίῳ Πριάμοιο.

(IV. 163-165; VI. 447-449)

Chapman a jóslatszerű sorok első előfordulását egyrészt az eredetnél tömörebben és lendületesebben, az állandó jelzőket (ἱρὴ, ἐϋμμελίος) következetesen elhagyva, s a trójaiak körülírását (λαὸς ἐϋμμελίῳ Πριάμοιο) egyetlen metonimiába (*all his powre*) sűrítve fordítja. Másfelől azonban tompítja is Agamemnón erélyét, amikor a három sor legfontosabb, egyértelműen pusztulásra utaló igéje (ὀλώλῃ) helyett a legalábbis elnyújtott ostromot sejtető *wear away* (tkp. „elnyű”) kifejezést használja: az eredeti fennhéjázó, bosszúszomjas fejedelme helyett Chapmannél egy indulatos, ám a sértett Akhilleusz híján inkább kitartásában, mint erejében bízó Agamemnónt látunk viszont. A fejedelem eme közvetett jellemzése Chapman Homéroszának legelső változatát, a *Seaven Bookes*-t juttatja eszünkbe, melyben, amint azt John Channing Briggs is megmutatta, Chapman egyértelműen és nyíltan (a kiadás patrónusa, Essex erényeit megtestesítő) Akhilleusz pártján áll, s több alkalommal kárhoztatja a „rókalelkű” és túlzottan „politikus” Agamemnónt.⁶³ Bár Chapman idővel átdolgozta a *Seaven Bookes* első két énekét, s az új szövegben már tompította részrehajlását, a (*Seaven Bookes*-ban eredetileg nem szereplő) Agamemnón beszédének fordítása arról tanúskodik, hogy az *Iliász* fő jellemeinek eme korai értelmezése nyomokban a későbbi változataiban is megtalálható:

For both in mind and soule I know that there shall come a day
 When Ilion, Priam, all his powre, shall quite be worne away
 (*Iliads* 4. 188-189)

A hatodik ének második felében ismétlődő sorok értelmezését nem csak a trójai beszélőnek (Hektórnak) az Agamemnónétól eltérő, azzal mondhatni ellentétes perspektívája,

⁶³ Ld. John Channing Briggs tanulmányát (hivatkozás az előző fejezet 83. jegyzetében).

hanem a két beszéd határozottan különböző szöveggörnyezete is magyarázhatja. Chapman mindenesetre egészen más érzékenységgel fordítja a jövendölést:

And such a stormy day shall come, in mind and soule I know,
When sacred Troy shall shed her towres for teares of overthrow,
When Priam, all his birth and powre, shall in those teares be drownd.
(*Iliads* 6. 486-488)

Chapman már az ominózus nap jelzőjével (*stormy*) komor hangulatot kölcsönöz a soroknak, majd a *shed her towers* kifejezés használatával azt is világossá teszi, hogy Hektór hirtelen pusztító eseményként (s nem mint Agamemnón: hosszadalmas és fokozatos romlás eredményeképpen) vízionálja Trója elestét. Az e helyütt az eredetihez hűen „szent” város lerontott, vagy a fordítás metaforájával: „elhullajtott” tornyait Chapman azután újabb metaforával a „vereség könnyeivel” (*tears of overthrow*) azonosítja, mely kép végül a trójaiak vesztét leíró sorban, a „könnyekben fuldoklás” közhelyének (feltehetően már a tizenhetedik században is „halott” metaforájának) újraértelmezésében teljeseedik ki. Az egyszerű homéroszi soroknak eme meglehetősen fantasztikus értelmezése bizonyára az eposzi cselekmény aktuális részletére is reflektál (Hektór a könnyező Andromakhéhoz beszél: δάκρυ χέουσα – VI. 405; δακρυόεν γελάσασα – VI. 484; θαλερόν κατὰ δάκρυ χέουσα – VI. 496), de nem kétséges, hogy Chapman Trója feminin attribútumaival az eposz azon, antikvitas óta élő értelmezési hagyományát viszi tovább, amely a „férfias” akhájokat „nőies” trójaiakkal állítja szembe.⁶⁴

A fenti példában tehát, csakúgy, mint az ismétlődő hasonlatoknál, az ismétlés hiányát Chapman Homéroszában nem csupán a közvetlen szöveggörnyezet hatásával, hanem az *Iliász* vagy az *Odüsszeia* cselekményének vagy jellemábrázolásának valamilyen átfogó, chapmani vagy Chapman által elsajátított értelmezésével is magyarázhattuk. Az igazsághoz az is hozzátartozik azonban, hogy a cselekmény szempontjából kevésbé hangsúlyos, vagy kevésbé

⁶⁴ Ld. Carolyn D. Williams, *Pope, Homer and Manliness. Some Aspects of Eighteenth-Century Learning* (London: Routledge, 1993), 93-95.

jelentős szereplőkhöz kapcsolódó ismétlődő részeknél – így pl. a beszédek bevezető visszatérő formulákban vagy a különböző lakomázási vagy áldozati rítusokat leíró típusjelenetek fordításában – a közvetlen szövegkörnyezet relevanciáján vagy egyszerű technikai problémákon túl hiába keresnénk valamifajta szélesebb vagy általánosabb értelmezési keretet: a fordító a vonatkozó cselekményrész történéseihez, az adott helyhez választott elbeszélői technikájához, illetve a versmértékhez képest rövidíti, illetve értelmezi át ezeket a Homérosznál gyakran egész sorokat, s nemritkán több sort is kitevő költői eszközöket.

A kontextuson alapuló, s az adott cselekményrészhez igazított interpretációra jó példa, ahogy Chapman az *Odüsszeiában* az éjszaka eljöttét jelző, mindössze hatszor ismételt sztereotíp sor (δύσετό τ' ἥελιός σκιόωντό τε πάσαι ἀγυιαί⁶⁵) harmadik énekbeli előfordulásait fordítja. Ezt a formuláris mondatot Homérosz az ének utolsó tíz sorában, másodszorra éppen a rapszódia utolsó soraként, lezárásaként használja, mindkét esetben Télemakhosz és Peiszisztratosz aznapi utazásának végét jelölve. Chapman egyértelmű különbséget tesz az ifjak útját csupán megszakító este eljövétele (a mondat első használata) és a Spártába való megérkezés (az utolsó sor) között: az előbbi esetben határozott kontrasztal jelöli a pihenő időlegességét („But now the Sunne set, darkning every way” – *Odysseys* 3. 652), míg a befejező sort egy, az utazás célját és a nap lebukását összefoglaló párversben fordítja („Their journey ending just when Sunne went downe, / And shadowes all wayes through the earth were throwne” – *Odysseys* 3. 663-664). Ami az elbeszélés- vagy verseléses technikai megfontolások alapján nem-fordított ismétléseket illeti, Chapman technikája a beszédek bevezető, kezdő és befejező formulák fordításában a leglátványosabb. A homéroszi kifejezéseknek a „szót szolt, s nevén szólította” (ἔπος τ' ἔφατ, ἔκ τ' ὀνόμαζε – pl. I. 361) kifejezéstől egészen a „jóakaron szólalt meg” fordulatig (εὖ φρονέων ἀγορήσατο – pl.

⁶⁵ ii. 388; iii. 487, 497; xi. 12; xv. 186; xv. 471.

I. 253) terjedő gazdag tárházát a fordító leggyakrabban egy „and said” vagy „thus said”-be vagy valami hasonlóan tömör kifejezésbe (pl. „quoth he”, stb.) sűríti, de a dramatikus részek gyakori függő beszéddé alakítása miatt olykor még ezekre a rövid elbeszélői közbevetésekre sincs szüksége. Mindemellett az is megfigyelhető, hogy a formuláris nyelv szokatlan, a korabeli angol nyelvben kifejezetten idegenül csengő ismétlődő szóképeit Chapman megpróbálja (több-kevesebb sikerrel) átültetni anyanyelvébe. A „szárnyas szavak” (ἔπεα πτερόεντα) esetében például az *Iliads* negyedik éneke az angol nyelvű Homérosz-fordításokban ma is gyakran használt „winged words” kifejezést használja (*Iliads* 4. 80), míg az *Odysseys* szövegében a következő párverssel értelmezi a „szárnyatlan maradt szava” (az eredetiben: τῇ δ' ἄπτερος ἔπλετο μῦθος – xvii. 57) fordulatot: „Her son thus spoken, his words could not beare / The wings too easely through her either eare” (*Odysseys* 17. 76-77). A két eposzban összesen nyolcszor fordul elő a „mily szó szökkent ki fogaid kerítésén?” (ποῖον σε ἔπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων;) kérdés, melyet Chapman első előfordulása (*Iliads* IV. 350) alkalmával részben az eredetihez (és Sponde-hez)⁶⁶ alkalmazkodva („How hath thy violent tongue broke through thy set of teeth” – *Iliads* 4. 366), ám az *Iliász* másik helyén (*Iliads* XIV. 83) csupán a „why talkst thou thus?” (*Iliads* 14. 65) kérdéssel fordít. Az *Odüsszeiában* jóval gyakoribb ez az általában szemtelen vagy okvetetlenkedő, s gyakran alacsonyabb rangú (vagy alacsonyabb rangúnak tartott) személyek megszólítására használatos kifejezés, s Chapman már az első előfordulásához (Zeusz Athénéhez, I. 64) magyarázó széljegyzetet fűz:

“Ἑρκος ὀδόντων viz. *vallum* or *claustrum dentium*, which, for the better sound in our language is here turned ‘Pale of Ivorie’ – the teeth being that rampier or pale given us by nature in that part, for restraint and compression of our speech, till the imagination, appetite and soule (that ought to rule in their examination before their deliverie) have given worthy passe to them. The most grave and divine Poet teaching therein that not so much for the necessarie chewing of our sustenance our teeth are given us as for their stay of our words, lest we utter them rashly.”⁶⁷

⁶⁶ Sponde így fordítja sort: *quale tibi verbum fugit ex septo dentium*, ld. még Millar Maclure, *i. m.*, 180.

⁶⁷ *Chapman* II. 14.

Az *Odysseys* szövegében a következőképpen jelenik meg a kérdés: „What words flie, / Bold daughter, from thy Pale of Ivorie?” (*Odysseys* 1. 109-110), mely sorokban Pallasz jelzője (*bold*) is megerősíti azt, amit a körmönfont, s (a szó korabeli jelentésében) „fantasztikus” magyarázatból leszűrhetünk: a fordító szerint a szóban-forgó formuláris sor az elhamarkodottan vagy megfontolatlanul beszélők feddésére használatos. Ezek után érdemes szemügyre vennünk a kifejezés öt későbbi előfordulásából az alábbi négyet: Pallasz imígyen korholja Télemakhoszt: „What a speech / Hath past the teeth-guard Nature gave to teach / Fit question of thy words before they flie!” (*Odysseys* 3. 311-313, az eredetiben iii. 230); Zeusz Athénét: „What words flie / Thine owne remembrance, daughter?” (*Odysseys* 5. 32-33, az eredetiben v. 22); Eurükleia Odüsszeuszt: „What words, said she, flye your retentive pow’rs?” (*Odysseys* 19. 675, az eredetiben xix. 492); és a kérők közül Antinoosz Leódészt: „What words, Leodes, pass thy speche’s guard” (*Odysseys* 21. 235, az eredetiben 21.168).⁶⁸ Chapman korántsem szó szerint ismételve, ám az idézett helyek mindegyikén a fent dokumentált értelmezésnek megfelelően fordítja a formulát, mi több, az *Odysseys* első, harmadik és huszonegyedik énekében interpretációja az eredeti képi világot (azaz: a „fogak kerítését”) idézve közvetíti. A korabeli angol nyelvhasználatban furcsán ható szókép reflektált megőrzésének lehetünk tanúi a „csakhoggy minden az isteneink térdén fekszik még” formula (ἀλλ’ ἡ τοι μὲν ταῦτα θεῶν ἐν γούνασι κεῖται) mindkét előfordulásának (XVII. 514, i. 267) chapmani fordításában is („But herein what best man can enjoy / Lies in the free knees of the gods” – *Iliads* 17. 441-442; „But these things in the Gods’ knees are repose” – *Odysseys* 1. 415), valamint az *Iliads* vonatkozó helyéhez fűzött alábbi marginália szövegében: „In the Greeke alwayes this phrase is used, not in the hands, but ἐν γούνασι κεῖται, in the knees of the gods lies our helps, &c”). Modern fordítás- és irodalomelméleti szempontból különösen értékesek ezek a példák, hiszen fényesen bizonyítják, hogy Chapman nem csupán felismerte

⁶⁸ Ami a kifejezés utolsó előfordulását illeti (Eurükleia Pénélopéhez, az eredetiben xiii. 70), Chapman „lényegre törő” (s a bevezető formulát elhagyó) fordítását („How strange a Queen are you, said she, etc.” xiii. 106-107) magyarázhatjuk a cselekmény felgyorsításának igényével (Pénélopé nemsokára felismeri Odüsszeuszt).

és számon tartotta a görög formuláris nyelv jellegzetességeit (gondoljunk a fent idézett marginália *alwayes* szavára, ami egyértelműen az ismétlések ismeretéről tanúskodik), hanem bizonyos esetekben reprodukálta is ezeket a sajátosságokat. Azt, hogy a nagyobb léptékű és komolyabb jelentőségű ismétlések helyett éppen a „fogak kerítése”, a „szárnyas szavak” vagy az „istenek öle” került be az angol verzióba, valószínűleg a korabeli „fordításelméleti” hagyománnyal magyarázható, amely az antikvitástól egészen a tizenhetedik századig fontos szerepet tulajdonított a célnyelvtől alkalmasint idegen, ám azt a fordítás során „gazdagító” forrásnyelvi elemeknek.⁶⁹

Az ismétlések általános tárgyalásának végén érdemes szót ejtenünk a *Whole Works* szövegében magában található ismétlésekről, amelyek azonban nem mindig kapcsolódnak közvetlenül a homéroszi eredetihez. Az Erzsébet kori költészet gazdag retorikai hagyományának megfelelően Chapman igen gyakran használja a legkülönbözőbb ismétlésen alapuló figurákat: az anadiploszisztól kezdve (pl. „They still in safety fight / that fight still justly” – *Iliads* 1. 347-348) a complexión át (pl. „And his blisse she hath, that she can containe, / And her blisse thou hast, that she is so wise” – *Odysseys* 11. 588-589) az olyan bonyolult, több alakzat kombinációjából összeálló szerkezetekig, mint például a *Neküiá*ban, a „mindig löni látszó”, αἰεὶ βαλέοντι εἰκῶς (xi. 608) Héraklész leírása („His shaft still nockt, and hurling round his frowne / At those vext hoverers, aiming at them still, / And still, as shooting out, desire to still” – *Odysseys* 11. 828-830). Az *Odysseys* szövegének alábbi részletéből azonban az is világossá válik, hogy a korabeli ízlést kiszolgáló, s a kora-modern költői dikciónak megfelelő díszítés akár az eredetihez való formai hűségéből is fakadhat. Az eredetiben Kirké szigetére érve Odüsszeusz beszédet intéz társaihoz, amelyben először reménytelen helyzetükre, s saját tanácsstalanságára reflektál:

κέκλυτέ μευ μύθων, κακά περ πάσχοντες ἑταῖροι·

⁶⁹ Frederick M. Renner, *Interpretatio. Language and Translation from Cicero to Tytler* (Amsterdam: Rodopi, 1989), 99-103.

ὦ φίλοι, οὐ γάρ τ' ἴδμεν, ὅπη ζόφος οὐδ' ὅπη ἥως,
οὐδ' ὅπη ἥελιος φαεσίμβροτος εἶσ' ὑπὸ γαῖαν,
οὐδ' ὅπη ἀννείται

(x. 189-192)

Chapman fordításában a helyhatározói alárendelések helyett következetesen okhatározói mellékmondatokat használ: értelmezése szerint Odüsszeusz szózata a konkrét szituáció kapcsán szól általában az emberi tudásról. Ez bizonyára a fordító sajátos, az allegorikus tradícióból táplálkozó *Odüsszeia*-értelmezésével magyarázható – erre utal az is, hogy az idézendő részt követő hét sorban sajátos „megoldást” ad a bajokra –⁷⁰ jelen szempontunkból azonban fontosabb, hogy az eredetiben hangsúlyos anaphorákat (οὐδ' ὅπη) maradéktalanul fordítja:

Now friends
Affoord unpassionate eare, though ill Fate tends
So good cause to your passion; no man knowes
The reason whence and how the darknesse growes;
The reason how the Morne is thus begunne;
The reason how the Man-enlightning Sunne
Dives under earth; the reason againe
He reses his golden head

(*Odysseys* 10. 241-248.)

A chapmani ismétlés-technika legkitűnőbb összefoglalása mindazonáltal a szirének énekének fordításában található, hiszen ebben a két sor híján szonettnyi, s az Erzsébet-kori „aranykor” legszebb modorában írt dalban mind az eredeti jellegzetességeit megőrző, mind pedig egyéb, kizárólag Chapmantól származó ismétlésen alapuló alakzatok helyet kapnak:

Come here, thou, worthy of a world of praise,
That dost so high the Grecian glory raise.
Ulysses! Stay thy ship, and that song heare
That none past ever but it bent his eare,
But left him ravishd and instructed more
By us than any ever heard before.
For we know all things whatsoever were
In wide Troy labour'd, whatsoever there
The Grecians and the Troyans both sustain'd
By those high issues that the Gods ordain'd:
And whatsoever all the earth can show

⁷⁰ „Those counailes then / That passe our comprehension we must leave / To him that knowes their causes, and receave / Direction from him in our acts as farre / As he shall please to make them regukar / And stoope them to our reason”. (*Odysseys* 10. 248-253)

T'informe a knowledge of desert, we know.

(*Odysseys* 12. 272-283)

Homérosz „éles dalú” (λιγυρή ἀοιδή) szirénjei szóhasználatukkal határozottan az *Iliászt* és az *Iliász* világát idézve csalogatják Odüsszeuszt.⁷¹ Szép hangjukról (ὅπα κάλλιμον) csupán Odüsszeusz elbeszéléséből alkothatunk fogalmat, ám még így, az eposz hőse által idézve is szembetűnő a sziréni dal leginkább csábító részletének visszatérő mondata, a mindentudást ígérő „tudjuk mindazt” (ἴδμεν ὅσ[σα]) anaphorája. A „szép hang” Chapmannél „sweetest straine”, a dalt bevezetve azonban „learn'd numbers”-ról szól: még a fent idézett szöveg felületes áttekintése is bizonyítja, hogy a λιγυρή ἀοιδη eme értelmezése – az angol változat tekintetében legalábbis – helytálló. Chapman már az első sorokban is ügyel a dal megfelelő hangzására – elsősorban az alliterációkban, pl. „worthy of a world of praise”, stb –, ám (Homéroszhoz hasonlóan) a mindentudást ígérő sorokra tartogatja szirénjei retorikai bravúrját. A csupán kéttagú homéroszi anaphorát Chapman bonyolultabb ismétlési sémákkal, a párhuzam mellett a szimmetria eszközeit is felhasználva fordítja: a mondatot chiasmus-szerűen elrendezve a kezdő és befejező „we know” keretébe illeszti a „whatsoever” hármas anaphoráját. Az ilyenformán kimódolt struktúra az eposzba fűzött önálló lírai betétként is megállja a helyét, különös jelentőséget kölcsönöz azonban a sziréndalnak, hogy utolsó sora mintegy összefoglalja Chapman nézeteit az eposzról és a klasszikus epika befogadásáról. Amint azt már korábban is láttuk, a homéroszi epika (s főleg az *Odüsszeia* célja) Chapman szerint, az „arra érdemes tudat” (a knowledge of desert) „okítása” (informe):⁷² amíg Homérosz szirénjei az *Iliász* világa iránti nosztalgiával próbálják csalogatni Odüsszeuszt, addig Chapman Ulyssese az epideiktikus retorika ideális eposzát, a „tanult mértéket” (learn'd numbers) hallgatja.

⁷¹ Pietro Pucci, „The Song of the Sirens,” in Seth L. Schein, szerk., *Reading the Odyssey: Selected Interpretive Essays* (Princeton: PUP, 1996), 191-200.

⁷² Ld. az előző fejezet Chapmannel kapcsolatos alfejezetét.

A hősi epikának tulajdonított, s még a szirének énekében is megjelenő pedagógiai-etikai program szolgálatában állnak Chapman sokak által kárhoztatott szentenciái is, amelyeket e helyen, az ismétlésekről szólva is érdemes tárgyalni. Mivel az *Iliads fourteenerei* általában túl hosszúak egy-egy igazán velős tanulság megfogalmazásához, a szentenciákat túlnyomórészt az *Odysseys* szövegében találjuk, ahol Chapman a tipográfiával is felhívja az olvasók figyelmét a hangsúlyos tartalomra.⁷³ Az egy-egy sort vagy legfeljebb egy párverset kitevő velős mondások általában valamely gondolatsor vagy beszéd lezárásaként jelennek meg, s kontextusuktól való viszonylagos függetlenségük révén a gnómius homéroszi formulákhoz hasonlóan funkcionálnak. Amint a vissza-visszatérő homéroszi formulák, úgy Chapman szentenciái is kapcsolatokat teremtenek az eposz(ok) különböző részei között, kitűnő példa erre a Tlépolemosz kihívására válaszoló Szarpédón beszédében megjelenő „Sonnes seldom heire their fathers’ worths” megállapítás, amely a Diomédeia egyik fő témáján kívül⁷⁴ az Odüsszeia második énekét is megidézi.⁷⁵ Chapman legradikálisabb megoldásai közé tartozik azonban, amikor egy, a homéroszi eredetitől idegen, Erasmus *Adagia*-jából vett szentenciát ismétel az *Iliads* illetve az *Odysseys* szövegében. Erasmus hatása Chapmanre közismert: az *Iliads* hatodik énekének egyik margináliája közvetlenül utal az *Adagia*-ra,⁷⁶ s Schoell Chapman legismertebb tragédiájában, a *Bussy d’Ambois*-ban mutatta ki az *in portu impignere* (a. m. a kikötőben hajótörést szenvedni) Erasmus által közvetített (*Adagia*, I. v. 76) quintillianusi gondolatát.⁷⁷ Schoell ugyan nem említi, de az utóbbi szentencia a Homérosz-fordításokban is megtalálható: az *Iliads* huszonharmadik énekében, Nesztór Antilokhoszhoz intézett szózatában („Shipwracke within the haven avoide, by all

⁷³ Pl. *Odysseys* 19. 446. „The life of Man is short and flyes away”; *Odysseys* 22.138 „Valour well arm’d is ever most preferd”, stb.

⁷⁴ Ld. Diomédész és Glaukosz találkozását az *Iliász* hatodik énekében, s Agamemnón, Szthenelosz és Diomédész szócsatáját a negyedik ének végén.

⁷⁵ Ld. ii. 276-277. Chapman fordításában: „For few that rightly bred on both sides stand / Are like their parents, many that are worse, And most few, better”. (*Odysseys* 2. 423-425)

⁷⁶ *Chapman* I. 141.

⁷⁷ Schoell, *i. m.*, 43. a *Bussy d’Ambois*-ban a következő sorok állnak: „We must to Virtue for her guide resort / Or we shall shipwreck in our safest Port” (I.1.33).

means; that will breed / Others' delight, and thee a shame" – *Iliads* 23. 321-322), majd az *Odyseys* szövegében, ahol Teiresziász a következőképpen jövendöl Odüsszeusz hazatértéről: „Thou shalt find shipracke raging in thy Port, / Proud men thy goods consuming and, thy Wife / Urging with gifts, give charge upon thy life” – *Odyseys* 11. 148-150). A(z eredetiből hiányzó) gondolat két (több szempontból is) különböző szituációban való ismétlésével Chapman akaratlanul is előidézi a homéroszi eposzok befogadóinak ismerős „tükröződés” élményt, amint az eposz különböző helyei egymást értelmezik a hangsúlyosan ismétlődő formulák vagy típusjelenetek fényében.⁷⁸

3.1.3.1. Az ismétlődő jelzők

A fejezet elején megállapítottam, hogy a Homérosz-fordításokhoz fűzött paratextusok alapján Chapmant az *Iliads* fordításakor elsősorban a hasonlatok, míg az *Odyseys*ben főként az ismétlődő jelzők értelmezési nehézségei foglalkoztatták. Tény, hogy az angol szövegben ritkán jelennek meg a sztereotíp jelzős kifejezések (pl. „mézízú álom”, stb) megfelelői, amikor azonban Chapman lefordítja őket, az eredmény általában figyelemre méltó: vagy azért, mert a fordító már-már abszurd megoldással él, vagy, mert a (gyakran szintén abszurdnak ható) fordítást magyarázó jegyzettel látja el. Ami a képtelen összetett jelzőket illeti, elég az *Odyseys* azon részletét szemügyre vennünk, amely az eredetiben szereplő „tagokat oldó” álom (λυσιμελής ὕπνος) és az „igazszívű” (κεδνὰ ἰδυῖα) feleség (Pénélope) kifejezéseket próbálja visszaadni:

When care-and-lineament-resolving sleepe
Had laide his temples in his golden steepe,
His wise-in-chast-wit-worthy wife did rise
(*Odyseys* 20. 87-89)

A széljegyzetekkel ellátott jelzők fordításaiban is sokszor találunk hasonlóan „fantasztikus”, nemegyszer bizarr etimológiákra hivatkozó megoldásokat: a legjobb példa talán a Λακεδαίμονα κητώεσσαν (iv. 1) kifejezés magyarázata, amelyet Chapman a κῆτος

⁷⁸ Ld. Devecseri előszavát az *Iliász*-fordításhoz.

(tengeri szörny, „cet”) szóból származtat, s ezért „the nurse of whales”-nek fordít.⁷⁹ A széljegyzetek azonban értékes információval szolgálnak a fordító Homérosz-értelmezését és módszereit illetően: a πέλειαι τρήρωνες (kb. „reszkető/remegő gerlék”) kifejezés *Odysseys*-beli előfordulását (xii. 101) magyarázva például Chapman – az addigi értelmezéseket elvetve, melyek szerint a gerlék az adott helyen a Fiastyúk csillagképet szimbolizálják – az *Iliász* szövegére utalva igazolja értelmezését:

In the 23. of the Iliads, (being ψ) at the games celebrated at Patroclus' funerals they tied to the top of a Mast πέλειαν τρήρωνα, *timidam Columbam*, to shoot at for a game: so that (by these great men's abovesaid expositions) they shot at the Pleiades.⁸⁰

A jegyzet szövege ismét arra enged következtetnünk, hogy Chapman számon tartotta a homéroszi ismétléseket, s hogy fordításában egységességre is törekedett. Az adott helyen, s a πέλειαι τρήρωνες egyéb ismétlődéseinél a modern Homérosz-interpretációk szerint is elfogadható, konkrét értelmezést részesíti előnyben,⁸¹ a hőöket jellemző, hangsúlyosan visszatérő *epitethonok* esetében azonban az eposzoknak tulajdonított etikai-pedagógiai program szerint, az egyes jellemek sajátos értelmezésének megfelelően jár el. Ezt tanúsítja a πολύτροπος jelzőhöz fűzött széljegyzet is, amelyben – amint az előző fejezetben láthattuk – Chapman Odüsszeusz jellemének fejlődését, és ennek kapcsán az egész *Odüsszeia* pedagógiai programját foglalja össze dióhéjban.⁸² Ez természetesen a fordításban is megmutatkozik: Chapman a πολύτροπος-t követő, s ahhoz hasonlóan Odüsszeuszt, a „férfiút” jellemző vonatkozó mellékmonddal (ὅς μάλα πολλὰ / πλάγχθη) együtt, a bolyongásoknak egyértelmű célt adva értelmezi a jelzőt: „[the man] that many a way / Wound with his wisdom to his wished stay”. A jelző egyetlen ismétlődésének (Kirké beszédében: ἦ σύ γ’

⁷⁹ Chapman jegyzetének szövege: „Λακεδαίμονα κητώεσσαν, which is expounded *Spartam amplam*, or *μεγάλην magnam* signifies properly *plurima cete nutrientem*”.

⁸⁰ *Chapman* II. 211.

⁸¹ „like a pair of timorous doves” (*Iliads* 5. 781); „timorous Dove” (*Iliads* 22. 11); „fearful Dove” (*Iliads* 23. 470); „Doves whose feare / Sire Jove so loves” (*Odysseys* 12. 101); „fearfull Pigeon” (*Odysseys* 20. 381). Devecserinél „gyöngé galamb” (V. 778.)

⁸² Ld. az előző fejezet Chapman előszavaival foglalkozó részét.

Ὀδυσσεύς ἐστι πολύτροπος – x. 330) fordításából („Thou canst be, therefore, none else but the man / Of many virtues – Ithacensian, / Deep-soul’d Ulysses” – *Odysseys* 10. 441-443) hiányzik a hős utazásaira való utalás, Chapman azonban Odüsszeusz-Ulysses jellemfejlődésének megfelelően színezi át a felismerés pillanatát. A beszédet megakasztó önreflexív közbevetés („therefore”) valamint a sorvégi áthajlás következtében a „the man / of many virtues” kifejezés különös hangsúlyt kap, amelyet azután Odüsszeusz konkrét, s szintén áthajlásra épülő megnevezése (Ithacensian / Deep-soul’d Ulysses) is erősít. Homérosz Kirkéje részben saját kudarcára is utal a πολύτροπος (egyes értelmezések szerint „sokcselű”) jelzővel,⁸³ míg az angol fordításban az istennő szóhasználata kizárólag az eposz kezdősorának chapmani értelmezését idézi. Chapman tehát amellet, hogy megint csak az eposzról alkotott átfogó interpretációjának rendeli alá a szóban-forgó homéroszi helyeket, a maga módján reprodukálja is az ismétlést, s ez, amint a következőkben dokumentálom, hogy a πολύτροπος-nál kevésbé hangsúlyos vagy többször ismétlődő jelzők fordítására is igaz.

Érdemes Odüsszeusz egy összetett jelzőjének vizsgálatával kezdenünk. Az *Iliász* és az *Odüsszeia* szövegében is megtalálható a „πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς” kifejezés, amely rendszerint valamilyen feszült vagy kimerítő, nagy tűrőképességet igénylő helyzetben kerül elő. Az előfordulások összességét tekintve Chapman az esetek nagy részében elhagyja vagy egyszerűen „Ulysses”-sel, stb. helyettesíti a jelzős szerkezetet, valahányszor azonban lefordítja a kifejezést, következetesen egységes interpretációra törekszik. Így még a kifejezés első, enyhén ironikus használatát (a „sokattúrt” Odüsszeusz megfutamodik, ahelyett, hogy Nesztór segítségére sietne) is finomítja, s „warie Ithacus”-ról szól (*Iliads* 8. 82), míg a továbbiakban (az *Odysseys* szövegében) leggyakrabban a „patient”-et használja. Az *Iliász* huszonharmadik énekében a chapmani *Odysseys* szóhasználatát megelőlegezve „much-suffering Man / Divine Ulysses”-nek (*Iliads* 23. 631) fordítja a kifejezést, végül az *Odysseys*

⁸³ Pl. a Loeb Classical Library (A. T. Murray és George E. Dimock féle) próza fordításában (Cambridge: HUP, 1995): „the man of many devices”.



hatodik énekének legelső sorában az addigi interpretációkat összegzi: „The much-sustaining, patient, heavenly Man” (*Odysseys* 6. 1). Fontos megjegyezni azonban, hogy az *Odysseys* hetedik énekének kezdetén már a következő megfogalmazást találjuk: „Thus praid the wise and God-observing Man” (*Odysseys* 7. 1), bizonyítandó, hogy Chapman a jelzők többé-kevésbé következetes fordítása mellett sajátos, Odüsszeusz jellemfejlődésén alapuló *Odüsszeia* interpretációjának is helyet kívánt adni.

Az ἀμύμων, az ἀντίθεος és az ὀλοόφρων kifejezések értelmezésében is megfigyelhetjük ezt a kettősséget: Chapman, amikor fordítja a jelzőket, következetességre törekszik, az eposz átfogó értelmezésének megfelelően azonban bizonyos helyeken megváltoztatja a szöveget. Eljárását a fordító már az ἀμύμων első, korunk Homérosz-értelmezői számára is problematikus⁸⁴ előfordulásánál széljegyzetben magyarázza:

Ἀμύμονος translated in this place *inculpabilis*, and made the epithete of Aegisthus, is from the true sence of the word as it is here to be understood – which is quite contrary. As ἀντίθεος is to be expounded in some place *Divinus* or *Deo similis*, but in another (soone after) *contrarius Deo* – the person to whom the Epithete is given giving reason to distinguish it. And so ὀλοόφρων, an Epithete given to Atlas, instantly following, in one place signifies *Mente perniciosus*; in the next *qui universa mente gerit*.⁸⁵

Chapman tehát az ismétlődő jelzők jelentését egyedül a jelzett személy jellemétől teszi függővé. Amint a hasonlatoknál már megszokhattuk, álláspontját Sponde (és Sponde személyén át az összes többi Homérosz-értelmező) ellenében fogalmazza meg, s szintén a hasonlatokhoz fűzött kommentárookra emlékeztet a szöveg és a szerzői szándék elkülönítése, mely e helyen csupán közvetetten, a jegyzet felszólító hangnemében mutatkozik meg. A fordításban mindenesetre világosan elkülönülnek az eredetiben ismétlődő jelzők különböző jelentései, s a szerzői szándék eme kifejtését olykor a két eposz együttes viszonylatában is megfigyelhetjük. Ami például az ἀμύμων különböző előfordulásait illeti, Chapman már az *Iliads*ban, Pandaros leírásánál (ἀμύμονα τε κρατερόν τε – IV. 89) igyekszik elkerülni

⁸⁴ Ld. többek között Anne Amory Parry, *Blameless Aegisthus: A Study of ἀμύμων, and Other Homeric Epithets. Mnemosyne*, Supplementum 26.

⁸⁵ Chapman II. 13.

bármiféle pozitív jelző használatát, s inkább a hős jellemének népszerű, Chaucer óta bevett értelmezésére épít, amikor családságát hangsúlyozza: „a man that, being bred / Out of a faithlesse familie, she [Pallas] thought fit to shed / The blood of any innocent and breake the covenant sworne” (*Iliads* 4. 98-00). A fent idézett jegyzethez kapcsolódó helyen pedig, ahol Homérosz a „gáncstalan Aigiszthosról” szól (ἀμύμονος Αἰγίσθοιο – i. 29), Chapman a görög szó jelentésével alkalmasint ellentétes „Faultfull Aegisthus” (*Odysseys* 1. 47) kifejezést választja. Az ἀμύμων egyéb előfordulásait, ha egyáltalán fordítja őket, rendre valamilyen pozitív melléknévvel adja át (pl. Glaucus unrepov’d – *Iliads* 2. 785; brave Antilochus – *Odysseys* 4. 248, stb). Az ἀντίθεος jelzőnél is ugyanezt figyelhetjük meg: leggyakrabban a „divine” jelző szerepel az angol változatban (pl. „Sarpedon call’d divine” – *Iliads* 6. 207; „divine Sarpedon” – *Iliads* 12. 308; 14. 400; „divine Agenor” – *Iliads* 21. 529; „divine Ulysses” – *Odysseys* 2. 25; 4. 990; 13. 185, stb), de előfordul a „heavenly” (Ganümedészre – *Iliads* 20. 216; és Polüdóroszra – *Iliads* 20. 359), a „god-like” (*Odysseys* 3.557; 14. 99), s egyéb körülírások („like a god in grace” – *Odysseys* 8.166; „renowned wife” – *Odysseys* 13.185; „brave friends” – *Odysseys* 14. 542, stb), sőt, a jelző jelentésétől meglehetősen eltérő asszociációk is (pl. „souldier-like” – *Iliads* 9. 585; „wise Ithacus” – *Iliads* 11. 131; „Faire Molion” – *Iliads* 11. 284). Chapman csupán két alkalommal tér el a jelző bevett értelmezésétől: az „isteni küklpsz”, Polüphemosz megnevezésében (God-foe Polypheme), majd a *Neküiában*, az istenek ellen lázadó Ótoszról szólván („god-opposed Otus” – *Odysseys* 11. 418). Theoklümenosz beszédében, melyben az „isteni Odüsszeusz” házában (δῶμα κάτ’ ἀντιθέου Ὀδυσῆος – *Odysseys* 20. 369) dőzsölő kérőket figyelmezteti a közelgő veszélyre, Chapman ugyan nem fordítja a kifejezést, ám *Odüsszeia*-értelmezésének egyik alapfogalmára, a kérők istentelenségére utal: „Ye all too highly beare / Your uncurb’d heads. Impieties ye commit, / And every man affect with formes unfit” (*Odysseys* 20. 550-552). Az „istentelenség” (*impiety*) konkrétan az „isteni Odüsszeusszal” szemben elkövetett vétkekben

nyilvánul meg, ám Theoklúmenosz szózata az egész eposzt felölelő, tágabb perspektívából is értelmezhető: Chapman több helyen is az *impiety* szót használja az *Odüsszeia* egyik legfontosabb motívumának, az emberi felelősségre utaló ἀτασθαλία („buta vétkek”) toposzának értelmezésére (az *Iliads*ban Akhilleuszról: „impious man” – 22. 363; az *Odysseys*ben: 1. 12; 7. 78; „impious pleasures” – 24. 486).⁸⁶ A fenti széljegyzetben említett harmadik melléknév, az ὀλοόφρων értelmezésében is megfigyelhető a különböző jelentések határozott elkülönítése: az *Iliads* második énekében (Polükleitosz megsebzőjéről, a „dühös viperáról” (ὀλοόφρονος ὕδρου – II. 723) szólva) „poyson’d”-nak (2. 641), majd a tizenötödik ének oroszlán-hasonlatában (λέων ὀλοόφρων – XV. 630) „baneful king of beasts”-nek (15. 579) fordítja a jelzőt, az *Odysseys* szövegében azonban a „wise mind” (1. 88-89: Atlasz megnevezésében, Ἀτλαντος ὀλοόφρονος – i. 52), majd a „wise Minos” (11. 434; az eredetiben Μίνως ὀλοόφρονος – xi. 322) szerepel.

Végezetül érdemes megvizsgálnunk a mindmáig nehezen értelmezhető βοὴν ἀγαθός (Devecserinél „harsány” vagy „riadóhangú”) összetett jelző chapmani fordításait. A kifejezés először a „riadóhangú” Meneláosz leírásában kerül elő, akinek homéroszi ábrázolásában Chapman iróniát vélte felfedezni – amint azt a hasonlatoknál is láthattuk. A βοὴν ἀγαθός értelmezését megnehezíthette azonban, hogy a jelzőt Homérosz más, egyértelműen vitézségükkel kitűnő hősökre is használja: a görög szöveg Meneláoszon kívül legtöbbször Diomédészt, két-két alkalommal Hektórt és Aiászt, s egyszer Politészt nevezi így. Diomédész és az utóbbi három személy esetében Chapman minduntalan valamiféle katonai erényre utaló szót használ (pl. Diomédészre „great” *Iliads* 5. 594; „bold” 9. 652; Aiászra „valiant” 15.235; „brave” 17. 81; Hektóra „great in arms” 15. 620; Politészre „strong” 24. 247, stb), Meneláosznál azonban már a kifejezés első előfordulásához (II. 408) kommentárt fűz:

⁸⁶ Itt érdemes megemlékeznünk arról az egyetlen esetről, amikor Homérosz Odüsszeusz személyére utalva használja az ἀτάσθαλος kifejezést – a Küklopsz megvakítása kapcsán. Chapman részrehajlása egyértelmű a fordításban: „by his one indiscretion” (*Odysseys* 10. 556).

Αὐτόματος δὲ οἱ ἦλθε βοῦν ἀγαθὸς Μενέλαος, &c. *Spontaneus autem ei venit voce bonus Menelaus* – and some say *bello strenuus Menelaus* – which is farre estranged from the mind of our Homer, βοῦν signifying *vociferatio* or *clamor*, though some will have it *pugna, ex consequenti* because fights are often made with clamor. But in *bello strenuus* (unlesse it be ironically taken) is here strained beyond sufferance and is to be expounded *vociferatione bonus Menelaus*, which agreeth with that part of his character in the next booke, that telleth his maner of utterance or voice – which is *μαλὰ λιγέως, valde stridulè or arguto cum stridore*, λιγέως being commonly and most properlie taken in the worse part, and signifieth shrillie, or noisefullie, squeaking, howsoever in the vulgar conversion it is in that place most grosselie abused. To the consideration whereof, being of much importance, I referre you in his place, and in the meane time shew you that in the first and next verse Homer (speaking scoptically) breakes open the fountaine of his ridiculous humor following, never by anie interpreter understood, or touched at, being yet the most ingenious conceited person that any man can shew in any heroicall Poeme, or in any Comicke Poet.⁸⁷

Jelen szempontunkból nem igazán lényeges, hogy vajon az eredeti mennyiben támasztja alá Meneláosz jellemének chapmani értelmezését; fontosabb annak felismerése, hogy a fordító a hasonlatok és az előszók kapcsán ismertetett érvelésmód szerint vindikálja magának a jogot, hogy Homérosz valódi mélységeit a „közönséges fordításokkal szemben” először feltárja. Chapmannek tökéletesen mindegy, hogy a βοῦν ἀγαθὸς hagyományos interpretációi általában a „csatakiáltás” konvencionális toposzát említik, őt ugyanis az eredeti szerzői szándék (*the mind of our Homer*) érdekli, mely alapján legfeljebb iróniával vélhetnénk „jóhangúnak” (esetleg „derék segítőnek”)⁸⁸ Meneláoszt. Az adott hely konkrét, szövegszerű bizonyítékai híján a fordító kénytelen az eposz egyéb helyeire utalva levezetni és a fordítás szövegében érvényesíteni a szerzői szándékot: már a βοῦν ἀγαθὸς Μενέλαος első előfordulásakor (II. 408) „at-a-martiall-crie / Good Menelaus”-nak fordítja (enjambement-tel is megerősítva a hatást, *Iliads* 2. 355-56) s a továbbiakban is – azon ritka esetekben, amikor egyáltalán fordítja a jelzőt – erősen törekszik a pejoratív értelmezés kiemelésére. Így az *Iliads* második énekének egy későbbi helyén a „his [Agamemnon’s] brother that in cries / Of warre was famous” (*Iliads* 2. 511-512) kifejezést találjuk, az *Odysseys* harmadik énekében pedig a „good-at-a-martiall-shout” (*Odysseys* 3. 434) összetett jelzőt. Az *Odysseys* két további helyén (15. 17, 124) a „shrill-voic’t” szókapcsolat szerepel, mely alkalmasint a fenti jegyzetben is idézett *μαλὰ λιγέως* kifejezésre utalhat: az *Odysseys* tizenötödik énekének egy későbbi

⁸⁷ Chapman II. 70-71.

⁸⁸ Ehhez az interpretációhoz ld. a Loeb fordítás kommentárját: II. 408n.

helyéhez fűzött széljegyzet is jelzi („Nestor’s sonne to Menelaus – his Ironical question continuing still Homer’s Character of Menelaus” – 15. 213n), hogy Chapman az *Odüsszeia* szövegében vélte felfedezni az ironikus Meneláosz-kép kiteljesedését. Az *Iliads* huszonharmadik énekének széljegyzete „Note Menelaus’ ridiculous speech for conclusion of his character” tehát csak az *Iliász*-beli Meneláosz-kép vonatkozásában értelmezendő: a hősnek az *Odysseys*-ben is megjelenő, következetesen „kiigazított” állandó jelzői ugyanis azt mutatják, hogy (csakúgy, mint Odüsszeusz esetében) Chapman a két eposz együttes viszonylatában próbálta megrajzolni a karaktert.

3.1.4. A nyílt titkok poétikája: Chapman Homérosz-olvasata

A fentiekben kizárólag a homéroszi epika két meghatározó sajátossága, a hasonlatok és az ismétlődések szempontjából tekintetem át Chapman Homéroszát, úgy vélem azonban, hogy még ez a részleges vizsgálat is fontos eredményeket hozott. Általánosságban kijelenthetjük, hogy Chapman fordítása a homéroszi eposzok jelenkori felfogásaihoz hasonlóan komoly jelentőséget tulajdonít tartalom és forma kapcsolatának, ám – a kora modern irodalomkritikához hasonlóan – ezt nem egy történeti perspektívából rekonstruálható homéroszi poétika, hanem egy történetiséget nélkülöző, időtlen, a fordításban megjelenő értelmezéseket igazoló, sőt: azokban kiteljesedő költészet- és fordításeszmény vonatkozásában teszi. Az így létrejövő, s a hagyományos fordításelméletek szerint nyilvánvalóan „hütlén” szövegben mindazonáltal meglehetősen pontosan körvonalazódik a fordítói elmélet és gyakorlat olyan rendszere, amelyet joggal vélhetünk Chapman saját hűségeszményének, illetve ezen eszmény megvalósulásának. Akár a legutóbb vizsgált *βοήν δ’γαθὸς* állandó jelző értelmezéséből kiindulva is biztonsággal azonosíthatjuk a chapmani fordításpoétika két fő elemét: (1) a jelentősnek vélt formai elemek következetes visszaadásának, s (2) lehető legerősebb tartalmi motiválásának igényét. Ez a két, gyakran ellentétes hatású törekvés sajátos formai megoldásokban nyilvánul meg, melyeket mind a

hasonlatok mind az ismétlések esetében kommentárok és jegyzetek támogathatnak. A paratextusok általában a formahűség és a motiváltság igényének egyaránt helyet adó perspektívából, a Chapman szerint nyilvánvaló, s mindaddig félreértett homéroszi szándék szempontjából igazolják a technikai megoldásokat, mely szándékot a fordító rendre saját átfogó, a két eposz együttes viszonylatában is érvényes, ám mindig szövegszerűen megtámogatott Homérosz-értelmezései alapján rekonstruál.

A Keats szonett által determinált, modern (romantika utáni) Chapman-recepció egyik fő jellegzetessége, hogy a kritikusok nagy többsége nem hajlandó a chapmani fordítói gyakorlat és fordításpoétika viszonyát értelmezni. Csupán az előszók, a kommentárok és az egyéb paratextusok szempontjából valóban „irritáló” Chapmannek a „nemzet irodalmi pásztoraként” való tetszelgése,⁸⁹ s ha kizárólag a fordítások szövegét, az eredetihez való „hűséget” vizsgáljuk, joggal mondhatjuk, hogy a költemény „érdemtelenül híres”.⁹⁰ Úgy vélem azonban, disszertációm e fejezete azt bizonyítja, hogy a chapmani fordítás elméletét (azaz: Chapman paratextusait) és gyakorlatát együttesen vizsgálva elhagyhatjuk a huszadik századi recepció eme kényszerpályáját, s az általunk tételezett homéroszi értékekhez való hűség (illetve hűtlenség) vagy Chapman (néha kétségkívül zavaró) *én-formálása* mellett sikerrel dokumentálhatjuk a tizenhatodik század egyik legnagyobb hatású Homérosz-értelmezésének alapjait. A fenti példák alapján megállapítható, hogy Chapman Homérosz-olvasatát paradox helyzet működteti: a fordító ugyanis annyira világosnak látja az eredetit, hogy elengedhetetlennek tartja annak a fordításban való kiegészítését. Az eredetihez való hűség eme sajátos felfogása a homéroszi eposzoknak tulajdonított etikai-pedagógiai program közvetlen következménye, s (amint azt a korai recepció néhány darabja és a fordító öntömjenezése is tanúsítja) a fordításszöveg felértékelődését eredményezi: Chapman szempontjából tökéletesen megállja a helyét az a (történeti perspektívából tarthatatlan) tézis,

⁸⁹ Richard S. Ide, *Possessed with Greatness. The Heroic Tragedies of George Chapman and Shakespeare* (London: Scalar Press, 1980), 22.

⁹⁰ E. M. W., Tillyard, *i. m.*, 349.

miszerint „bár valamely szöveg és annak fordítása ugyanazon közleményről alkotott önálló nézetként is felfoghatók, de ‘csak együtt mondják meg, mi is ez a közlemény’”.⁹¹ Fontos leszögeznünk azonban, hogy Homérosz Chapman által beharangozott „újjászületésében” a tökéletesen világos, de mindaddig rejtőzködő homéroszi tanítások fordításban való kifejtése mellett a fordító kommentároiban és margináliákban megörökített reflexiója is komoly szerepet játszik: Chapman eposza úgy fejt ki tanító/nevelő szándékát, hogy ezt folyton a befogadó tudomására hozza. Ezzel a reflektált, több értelmezési lehetőséget is felmutató, ám csupán egy igaz olvasat mellett érvelő eljárással Chapman a klasszikus műveltségű (a fordítást korábbi interpretációkhoz képest olvasó) és a Homéroszt csak fordításban megismerő olvasóközönséggel szemben is érvényesíteni próbálja igazát.

⁹¹ Ld. KSZE 35, Chapman bizonyára egyetértene.

3.2. A 16-17. század egyéb fordításai és a populáris imitációk

A kora újkori angol irodalom történeti összefoglalásai rendre a kor nagy fordításai körében (Fairfax, Jonson, stb) tárgyalják Chapman fordításait, s a tizenhatodik-tizenhetedik század egyéb Homérosz interpretációit általában említésre sem méltatják. A *Whole Works* kultikus recepciójának köszönhetően ráadásul elterjedt a felfogás, hogy Chapman „felfedezte” Homéroszt az angol reneszánsz olvasóközönsége számára – függetlenül attól, hogy ezt a „felfedezést” a homéroszi eposzokról és a fordító feladatáról kialakított nézetei alapján ki-kí hogyan ítélte meg¹ –, melynek következtében a művet általában a hasonlóan nagy jelentőségűnek vélt fordításokkal, elsősorban Pope Homéroszával szokás összehasonlítani. A helyzet azonban bonyolultabb: Chapman fordítása csupán mint az eposzok teljes szövegének fordítása tarthat számot elsőségre, s a méltán híres Pope-féle verzió előtt több új értelmezés is megjelenik a változó közönségizlés kielégítésére. Ha ezek a fordítások és értelmezések egyáltalán szóba jönnek a kor irodalomtörténeti feldolgozásaiban, többnyire (Chapmanhez vagy Pope-hoz képest) alacsony színvonaluk miatt kerülnek említésre. A tagadhatatlan színvonalbeli különbséget a korai recepció és, amint látni fogjuk, érdekes módon gyakran maguk a művek is szóvá teszik, úgy vélem azonban, hogy disszertációmban ennek ellenére érdemes számba vennem ezeket a szövegeket is. Tény, hogy a nemzetközi szakirodalom csupán érintőlegesen, a magyar kutatás pedig mindmáig egyáltalán nem foglalkozott a dokumentumokkal, melyek viszonylagos értéküktől függetlenül fontos adalékokat nyújtanak a kor irodalmi közegét illetően. Ahhoz, hogy Chapman teljesítményét értékelhessük, nem elegendő fordítását a homéroszi eredetihez vagy későbbi nagyhatású értelmezésekhez (Pope) hasonlítani: az is fontos, hogy lássuk, milyen más interpretációkhoz képest válhatott Chapman már a legkorábbi recepcióban Homérosz „felfedezőjévé”. Kutatásaim célja nem az volt, hogy a recepciónak ezt a sajátosságát kritizáljam vagy kiigazítsam: a felfedezés

¹ A kultikus recepciótörténettel kapcsolatban ld. tanulmányomat (hivatkozás a második fejezet 102. lábjegyzetében).

metaforája egyformán jól működött a kortársak (Jonson), a tizenkilencedik század (Keats), sőt, az irodalmi reneszánszot az antik szövegek új olvasatában azonosító huszadik század számára is. A következőkben éppen azt próbálom bemutatni, hogy Chapman „felfedezése” csupán egy – meglehet, a legnagyobb hatású – a homéroszi eposzok korabeli költői feldolgozásai közül.

Mivel a dolgozatomban tárgyalt időszakban számos, a trójai mondakört többé vagy kevésbé részletesen feldolgozó mű jelent meg, vizsgálódásaimat a fordításokon kívül kizárólag azokra a művekre korlátoztam, amelyek fordításként vagy imitációként közvetlen kapcsolatba hozhatók a homéroszi eposzokkal. Ezért nem foglalkozom a továbbiakban a kor gazdag, s a homéroszi szereplők egész sorát felvonultató embléma-irodalmával,² s ugyanezért nem vizsgálom Shakespeare *Lucrece* című eposzát, de a *Troilus és Cressidát* sem: az előbbi költemény „trójai betétje” inkább vergiliusi és ovidiusi alapon áll,³ míg az utóbbi mű értelmezésében a nehezen dokumentálható chapmani utalásoknál kétségtávol nagyobb szerep jut a chauceri előkép vizsgálatának.⁴ Noha az alábbiakban vizsgálandó hat mű némelyike a trójai mondakört az emblémáknál vagy Shakespeare-nél jóval felületesebben dolgozza fel, a fejezetben tárgyalt szövegeket egybefűzi szerzőik azon igénye, hogy műveiket közvetlenül Homérosztól származtassák. A művek tényleges kapcsolata az *Iliász* vagy az *Odüsszeia* szövegével azonban korántsem ennyire egyértelmű: amint látni fogjuk, még a „fordításnak” beállított szövegek is gyakran legfeljebb laza parafrázisként vagy a homéroszi eposzok

² Dolgozatom műhelyvitáján dr. Almási Zsolt, dr. Kiss Attila és dr. Szőnyi György Endre emlékeztetett a korabeli embléma-irodalom jelentőségére. Dolgozatom keretein belül nem nyílik lehetőségem az emblémákban megjelenő Homérosz-értelmezések tárgyalására, a téma azonban ettől függetlenül több figyelmet és további kutatást igényel. Annál is inkább, mivel tudomásom szerint a szakirodalom ebből a szempontból még nem vizsgálta ezt a népszerű korabeli műfajt. Elég akár felületesen átfutnunk Alcibiades embléma-gyűjteményét vagy az angol emblémakönyveket, hogy fontos utalásokat találjunk homéroszi hősökre (Odüsszeuszra, Akhilleuszra, Aiászra vagy Diomédészre), ld. pl. Alcibiades 116., „Sirenes” c. emblémáját, amely angol fordításban Whitney *Choice of Emblems*-ében is megjelenik (10) vagy az Odüsszeuszra vigyázó Pallasz emblémáját Peacham *Minerva Britannia*-jából (közli: Peter Daly, *Towards an Index Emblematicus* (Waterloo: Wilfred Laurier University Press, 1980), 69).

³ Ezzel kapcsolatban ld. Colin Burrow kommentárját: William Shakespeare, *Complete Sonnets and Poems*, Colin Burrow, szerk. (Oxford: OUP, 2002), 45-66.

⁴ A *Troilus and Cressida* chauceri forrásaihoz, s Chapman esetleges hatásához ld. Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare* 6. kötet (London: Routledge and Kegan, 1977), 83-92.

továbbgondolásaként értelmezhetők. Ennek következtében nem nyílt lehetőségem a homéroszi költői eszközök olyan részletes vizsgálatára, mint Chapman fordításánál: (értékelhető) hasonlatok és ismétlődések híján többnyire be kellett érnem az adott szerző Homérosz-interpretációjának általánosabb ismertetésével.

3.2.1. Arthur Hall, *Ten Books of Homers Iliades*

Az első nagyobb lélegzetű Homérosz értelmezés 1581-ben jelent meg Arthur Hall tollából. A csupán egyetlen kiadást megért fordításnak már a címlapja is jelzi a művel kapcsolatos legfőbb problémát: TEN BOOKS | of Homers Iliades | translated out of | French. By A. H. Hall később az előszóban megelőlegezi a segédnyelven alapuló fordítás kritikáját: „I suppose also that indifferent Judges will say, I have my wares at the second hande, as by Fraunce out of Greece, bicause I am not able to travaile so farre for them, not understanding the language”, s valóban, Chapman éppen a „francia bába” (French midwife) által világra segített „béna és fogyatékos” (lame and defective) Homéroszt próbálja helyretenni a saját „egészségesen és épen” (sound and solide) újjászületett verziójával.⁵ A Hall által használt francia fordítás Hugues Salel 1545-ben kiadott (s Ezra Pound által újrafelfedezett) *Les dix premieres livres de l’Iliade d’Homere* című műve, amely, mint Becker a múlt század derekán megállapította, Andreas Divus latin szövege alapján készült.⁶ Hall meglehetősen szorosan fordítja, ám amint az eposz kezdősorai bizonyítják, hosszú *fourteener*jeiben ki is egészíti Salel szövegét:

Je te supply Déesse gracieuse
Vouloir chanter l’Ire pernicioise
Dont Achilles fut tellement espris,
Que par icelle, ung grande nombre d’espritz
Des Princes Grecs, par dangereux encombres,
Feit lors descente aux infernales Umbres.
Et leurs beaulx Corps privéz de Sépulture
Furent aux chiens et aux oiseaulx pasture. (Salel)

⁵ Chapman I. 546.

⁶ T. S. Eliot, szerk., *Literary Essays of Ezra Pound* (London: Faber, 1960), 254-259. Ph. Aug. Beckert idézi Millar Maclure, i. m., 235.

I thee beseech, O Goddess milde, the balefull hate to plaine,
Whereby Achilles was so wrong, and grewe in such disdaine,
That thousands of the Greekish Dukes, in hard and heavie plight,
To Plutoes Courte did yeelde their soules, and gaping lay upright,
Those senselesse trunckes of buriall voide, by them erst gaily borne,
By ravening cures, and carreine foules, in peeces to be torne. (B 1r)

Már a „balefull hate” és a „so wrong” kifejezésekben szembetűnik Hall Akhilleusz iránti ellenszenve. A konzervatív nézeteket valló Hall Spenserhez hasonlóan a „jó kormányzást” és Agamemnón ezt megtestesítő személyét tartja az eposz legfőbb témájának, illetve szereplőjének, s ez Odüsszeusz második énekbeli beszédében nyilvánul meg a legvilágosabban. Az eredetiben a zajongó sokaságot (a Homérosznál ritkán szereplő „köznépet”)⁷ helyreutasító beszéd (II. 203-206) Hall értelmezésében a királyság államformájának dicsérete. A fordító széljegyzetet is fűz a szöveghez: „The Monarchie commended in all common wealths. Obedience to Kings” (C 1r), melyet a királyok isteni jogainak megerősítésével zár:

Eche one of honor maye not be a king and Ruler straight,
For worthy *Fame* and great renowme are things that are of waight,
If they be Marshalled by one: wherfore in every case
Let us obey that King, whom *Jove* hath set here in his place. (C 1r)

Hall interpretációja szerint a „locsogó” Therszitész is a „lábadó” vagy „pártütő” (seditious) személyiség emblematisztikus figurájaként jelenik meg, az akhájok szerint egyenesen „rebel”: külső jellemzésében ráadásul erősen túlozva, valóságos szörnyetegnek állítja be a púpos homéroszi hőst („he was the ugliest beast, that ere the earth did carry” [...] „his forme was monstrous to beholde, his shape none ever had” – uo.). Akhilleusz személyével kapcsolatos kritikáját pedig Aiász beszédének fordítása foglalja össze a legvilágosabban: míg Homérosznál az Akhilleusz hajthatatlanságán elkeseredett Aiász „kegyetlennek” (σχήτλιος) és „gőgös és vad lelkűnek” (ἄγριον μεγαλήτορα θυμόν) nevezi a hőst (Devecserinél: „ádáz és

⁷ A homéroszi köznép fogalmához ld. Irene J. F. de Jong, „Silent Characters in the *Iliad*,” in J. M. Bremer, Irene J. F. de Jong and J. Kalf, szerkk., *Homer: Beyond Oral Poetry. Recent Trends in Homeric Interpretation*. (Amsterdam: B. Grüner, 1987), 105-121.

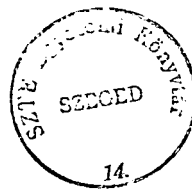
dölyfös vad lelket hord kebelében” – IX. 629), Hall verziójában egyenesen irracionálisnak tartja állhatatosságát: „this man is madde, he shamelesse is, his senses he doth bend / to pride, and reckes no whit of friends, full set upon his follie” (Z 1v).

A politikai erényeket előtérbe helyező allegorikus értelmezés összhangban áll az epideiktikus retorikában közvetített eposzfelfogással, bár amint a fenti idézetek is bizonyítják, Hallnak alaposan meg kellett változtatnia az *Iliász* értelmezési hagyományait saját interpretációja érdekében. A *Ten Books of Homers Iliades*-ről kialakult lesújtó vélemények azonban nem a homéroszi hősök erősen átpolitizált olvasatát kritizálják, hiszen ugyanezt figyelhetjük meg (például) Chapman első fordítás-kísérleteiben, Essex Akhilleuszi erényekkel való felruházásában is.⁸ A kritikusok, ha egyáltalán említik Hall verzióját, mind egyetértenek abban, hogy a fordítás formailag és nyelvezetében is „kritikán aluli”.⁹ Valóban: már az idézett részletek alapján is elmondhatjuk, hogy Hall nehézkes, gyakran egyenetlen lüktetésű *fourteener*jei, nyakatekert fogalmazása és feleslegesen bonyolított mondatszerkesztése hozzá sem mérhető Chapman lendületes versbeszédéhez, nem is beszélve Hall kortársairól, a korai Erzsébet-kor kísérletező költőiről (Sidney, Spenser, stb.). Hall igénytelenségét jól szemlélteti Pallasz Athéné alábbi kérdése Odüsszeuszhoz: „Is it agreed, saide Pallas then, O Thou Ulysses wise / That this shameful departure thus be taken in thys wise?”, mely két sorban a fantáziátlan rímelés és az egyenetlen verselés mellett magát a feleslegesen szócséplő kérdést is joggal kritizálhatjuk. A szöveg mindemellett anakronizmusokban is bővelkedik, melyek legjellemzőbbike talán a Héra Zeuszhoz intézett beszédében található szállóige: „Do what thou canst, the time wil come, that *Totnam French* shal turn”, azaz bekövetkezik az, ami eddig lehetetlennek látszott, s Trója elesik.¹⁰ A fordító egyetlen mentsége, hogy már az

⁸ Ld. dolgozatom második fejezetének vonatkozó részét.

⁹ Pl. David Georgius Penon, *Versiones Homeri Anglicae. Inter se Comparatae* (Bonnae: Apud Adolphum Marcum, MDCCCLXI). 3; Maclure, *i. m.*, 234., stb.

¹⁰ Ld. OED “Totnam”.



előszóban jelzi: első változatában is „durván faragott” (*roughly hewed*) volt a szöveg, mely még „most is komoly javításra szorul”.

Az imént idézett mentegőzés szerves részét képezi az előszó meghatározó gondolatmenetének, melyben a fordító eleinte több szempontból is megvilágítja, mennyire nem méltó az elvégzett feladatra. A mű kiadásának története e paratextusban olyan hagyományos elbeszélés keretén belül jelenik meg, melyben az önmagával viaskodó, s művét kevésre tartó Hall csupán a külvilág hosszas unszolására hajlandó fordítását az olvasóközönség elé tárni. A fordító önbizalmát a mesterségbeli tudás hiánya mellett¹¹ a kortárs költők és fordítók műveinek olvasása is kisebbsíti: Googe *Palingeniusa*, Heywood Seneca fordítása, Golding *Metamorphosese*, de legfőképpen Phaer „*vergiliusi angolja*” (Virgilian Englishe) mind arra készítették, hogy hagyjon fel munkájával:

for I was so abashed looking upon *M Phaers Heroicall Virgill*, and my Satiricall *Homer*, as I cried out, envying *Virgils* prosperitie, who gathered out of *Homer*, that he had fallen unto the oddest mans hands, that ever England bred. And lamented poore blind *Homers* case, who gathered of nobody, to fall to me poore blind soule, poorely and blindly to learne him to talke our mother Tongue.

A „hősivel” szembeállított „szatirikus” jelző itt minden bizonnyal (az *OED*-ben nem dokumentált) passzív értelemben, „szatírára érdemes” jelentésben szerepel, s ezt Homérosz legendás, s általában szimbolikus jelentőségű vakságának hangsúlyosan szó-szerinti értelmezése is megerősíti. A vakság motívuma a továbbiakban is visszatér, amikor Hall saját elbizakodott személyét, végül kritikusainak „járatlanabb” (unskilfull) részét is vak lóhoz hasonlítja.¹² A vakság metaforikus értelmezésének ezen íve meglehetősen hasonlít a (Stephen Greenblatt által a) Wyatt versekben dokumentált, a korabeli diplomáciai gyakorlaton alapuló

¹¹ „In which warre with my selfe, I first did deale with mine owne want of abilitie to write any thing, much lesse to translate”.

¹² „And wholly presuming thereof, it hath made me blind Bayerd as ever blinde lade was: And that in putting my simple skille to the carping judgment of so many as well learned, as unskilfull head: which latter sort, though they be as blind as my milhorse with never an eye, no doubt will be busier to judge colour, & thinke they do it better than *Poliphemus* could, who had one perfect eye right in his forehead.”

meggyőzési struktúrához,¹³ s ugyanebbe a sémába illenek a Hall kortársaira való későbbi utalások is: a fordító egy Aschammel és a mindaddig „gátló tényezőként” emlegetett Heywoodal folytatott „tizenkilenc vagy tizennyolc évvel ezelőtti” beszélgetésre, s a beszélgetőtársak biztatására hivatkozva dolgozik tovább fordításán. Hall kezdeti apologetikus, (ön)ironikus hangütését tehát az előszó én-formáló stratégiájának részeként kell értelmeznünk, csakúgy, mint a Homérosszal kapcsolatos, eleinte ironikus kommentárt: az előszó végére „poore blind Homer” helyett már „that most famous Poet”, akit Nagy Sándor annyira tisztelt, hogy nem tért volna nyugovóra, ha nincs párnája alatt (utalás a szekrénykiadásra), s akinél az istenek megjelenítése „valami különös értelmet” („some peculiar meaning”) nyer (utalás az allegorikus értelmezésekre).

A segédnyelvből való fordítás és a szöveg valóban alacsony színvonala szükségtelessé teszi, hogy a sajátos homéroszi költői eszközök (hasonlatok, ismétlődések, állandó jelzők) fordítását részletesen vizsgáljam, Hall fordítói módszereinek általános ismertetése azonban kíváncsú, ha Chapman és a későbbi fordítók munkáját történeti kontextusba kívánjuk helyezni. Ami a hasonlatokat illeti, Hall többnyire pontosan fordítja (Salel alapján) a homéroszi képeket, s már rá is jellemző az *antapodosis* cselekményhez való igazítása, amint azt az *Iliász* nyolcadik énekének (az előző fejezetben már tárgyalt) „csillagos éjszaka” hasonlatának fordításában megfigyelhetjük:

And even as men shall often see in faire and pleasaunt weather,
The Moone being cleare the skies aloft: (for light is so together,
As all the hilles, the vales, and plaines with light as lightly showes,
As in the day) wherby the heard, when up his eyes he throwes,
Rejoyceth in his cabbin poore: Then so from Troyan towne,
In night so pleasaunt and so still, the dwellers looking downe,
Rejoyce to see the armie sit. (U 2v)

Míg Chapmannél a hasonlat több szempontú motiválása egy komplex poétikai program része, Hall szóismétlésekben bővelkedő és a hasonlaton belül is több

¹³ Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning* (London: The University of Chicago Press, 1980), 115-156.

összehasonlítást tartalmazó fordítása inkább a fordító ügyetlenségének eredménye. Tény, hogy Hall korántsem problematizálja olymértékben a hasonlatok fordításának elméletét és gyakorlatát, mint Chapman (vagy később Pope), ám ez nem jelenti azt, hogy teljesen érzéketlen lenne a homéroszi epika eme sajátosságával kapcsolatban: hasonlatait szinte kivétel nélkül széljegyzettel jelöli, gyakran a kép témáját is megnevezve.

A homéroszi elbeszélői technikára való reflexióként foghatjuk fel Hall Pédaiosz megöléséhez (V. 70-75) fűzött széljegyzetét („The Poet to move the more pitie, names the race and bringing up of these are slaine”), az első tíz könyv hasonló helyein (pl. Adrésztosz eleste, VI. 12-19; Diomédész és Glaukosz találkozása, stb.) azonban nem találunk hasonló megjegyzéseket, ezért nehéz egyetlen (egyébként pontos) megállapításból bármilyen átfogó interpretációra következtetnünk. Hasonlóképpen: a számtalan homéroszi ismétlés kontextus szerinti, de leginkább a silány verselésnek megfelelő értelmezései közül ritka kivétel az Agamemnón és Hektór száján is felhangzó „óhajtás” illetve „sóhajtás” fordítása:¹⁴ Hall ugyanis mindkét szövegben a „passe the sword” kifejezést használja:

I know right wel the time shal come, the Greeks wil take this town,
Priam, my parents, kinne and friends to death ybeaten downe,
My brothers al must passe the sworde. (K 1v)

I know ere long *Troy* that to wracke, & *Priam* with his fate
Shal passe the sword... (Q 3r)

Végül Hall az ismétlődő jelzőket is következetlenül, a verselésnek megfelelően fordítja. Odüsszeusz például lehet (többek között) „wilie”, „wise”, „warie”, sőt, akár „the prudent Greeke” (Y 1r) ám a legtöbb esetben egyszerűen Ulysses, míg a „gyorslábú” (πόδας ὠκύς) Akhilleusz leginkább pusztá személynevéen (esetleg „he”-vel helyettesítve) szerepel, bemutatásakor azonban egy zárójeles megjegyzésben Hall „the gallant of the Greekes”-nek nevezi.

¹⁴ IV. 163-165; VI. 447-449. Chapman fordításához ld. az előző fejezetet.

3.2.2. Az 1590-es évek populáris imitációi

A *Ten Books* után másfél évtizeden át nem jelenik meg angol fordítása a homéroszi eposzoknak, s az első teljes angol nyelvű Homérosz még ennél is hosszabb ideig váratott magára. Chapman első próbálkozásai (*Seaven Bookes, Achilles Shield*) előtt azonban két olyan mű is napvilágot látott, melyek szoros kapcsolatba hozhatók az *Odüsszeia* szövegével, s melyeket szerzőik legalább részben fordításnak állítanak be. E két mű Peter Colse 1596-os *Penelopes Complaint*-je, s Sir John Davies ugyanazon évben megjelent *Orchestra* című költeménye.

Ami az előbbi szöveget illeti, már a mű alcíme jelzi, hogy a mű Homérosztól származik (*Penelopes Complaint: or, A Mirrour for wanton Minions Taken out of Homers Odissea, and written in English Verse*), s a verset bevezető latin ajánló-epigrammában ‘Ioannes Mayo’ is ugyanerre hívja fel az olvasó figyelmét, állítván, hogy mindazt, amit a tudós Homérosz (*doctus Homerus*) elmondott, Colse könyvében „világosan és teljes egészében” (*plano et pleno*) megtalálható.¹⁵ A költemény e nyilatkozatok ellenére csakis a szó legtágabb értelmében nevezhető az *Odüsszeia* fordításának, s maga Colse is óvatosan fogalmaz a dedikáció kiadástörténeti elbeszélésében, amikor a görög eredetihez való viszonyát definiálja:

Perusing (vertuous Ladie) [azaz: „Ladie Edith, Sir Ralph Horsey lovag” felesége] a Greeke Author, entituled *Odyssea* (written by *Homer* prince of Greeke poets) noting therein, the chast life of the Ladies *Penelope* (in the twentie years absence of hir loving lord Ulysses) I counterfeited a discourse, in English verse, terming it her Complaint: which treatise, coming to the view of certaine my special friends, I was by them oftentimes encited to publish it. At length weying with my selfe the shipwracke that noble vertue chastitie is subject unto: and seeing an unknowne Author, hath of late published a pamphlet called *Avisa* (overslipping so many praiseworthy patrons) hath registred the meanest: I have presumed under your Ladiships patronage, to commit this my *Penelopes* complaint (though unperfectly portraied) to the presse (A 2r)

¹⁵ Az epigramma teljes szövege: “En tibi Penelope prudens, et δῖα γυναικῶν / cuius tot vates nomen ubique canunt. / Si cupis illius niveos cognoscere mores, / hunc parvum placido perlege fronte librum. / Nam de Penelope quae doctus dixit Homerus: hic plano et pleno carmine (Lector) habes.”

Az idézetből kiderül, hogy a *Penelopes Complaint* tulajdonképpen vitairat, amely az 1594-ben megjelent *Avisa* című szöveg ellenében íródott,¹⁶ s Colse ezenfelül megerősíti, amit a mű alcíméből is sejthetünk, ti. hogy „tükörnek” (*mirrour*) szánja a szöveget. Az erzsébet-kori *female complaint* marginális műfaja és a nyíltan etikai beállítottságú *mirrour* (vagy „looking glasse”, ill. *speculum*) irodalom közti kapcsolat már a tizenhatodik század közepén nyilvánvaló,¹⁷ Colse azonban rendhagyó módon értelmezi a *lamentatio* hagyományát, amikor Shakespeare *Lucrece* című kiseposzának mintájára a *Penelopes Complaint*-ben is a klasszikus antikvitásból vett témát dolgoz fel, azaz mellőzi a kora-modern *female-complaint* műfajára jellemző konkrét történeti vonatkozásokat.¹⁸ A (kor irodalomkritikája szerint) „történeti” költészetnek (*historical poetry*) számító *Odüsszeia* mindenfajta történeti aspektusának elhanyagolása természetesen nem azt jelenti, hogy Colse műve kizárólag a szüzesség erényének Pénelopé példáján keresztül bemutatott absztrakt tárgyalása lenne (bár a dedikáció „*treatise*” kifejezése erre is utalhat), tény azonban hogy a szerzőnek alaposan át kellett alakítania az eposz cselekményét, hogy célját elérhesse.

A *Penelopes Complaint* nagyrészt Pénelopé monológiából, néhol azonban az *Odüsszeia* más szereplőivel folytatott, minimálisan dramatizált párbeszédéből áll. Bár Colse a „Olvasóhoz” intézett szövegben *uniform Cinquepace*-nek nevezi a verselést, a *Venus and Adonis* rímelését (ababcc) utánzó hatsoros strófákat jambikus tetrameterek alkotják. Narrátor híján az olvasó kénytelen az alcímek segítségével eligazodni a lírai monológok egymásutánjában, melyekben többnyire Pénelopé szemszögéből ismerhetjük meg a trójai mondakör nevezetes eseményeit. Colse nem korlátozza hősnője reflexióit az *Odüsszeia*

¹⁶ A *Willobie his Avisa* tartalmazza az első nyomtatott utalást a shakespeare-i *Rape of Lucrece*-re, irodalomtörténeti jelentősége azonban ennyiben ki is merül.

¹⁷ Ld. Richard Helgerson, „Weeping for Jane Shore,” *South Atlantic Quarterly* 98:3 Summer 1999, 451-476; a *female complaint* műfajának klasszikus gyökereihez ld. Lawrence Lipking, *Abandoned Women and Poetic Tradition* (Chicago: University of Chicago Press, 1988).

¹⁸ Ezeknek archetípusa a *Mirror for Magistrates*-ben kiadott *Shore's Wife* (Thomas Churchyard tollából). Tipikus *female complaint*-ek az 1590-es évekből és az 1600-as évek elejéről: Samuel Daniel, *The Complaint of Rosamond* (1592), Michael Drayton, (1594), stb. A *Rape of Lucrece* természetesen csak részben tekinthető *female complaint*-nek, ám a megjelenését követő években számos ilyen művet ihlet: pl. John Trussel, *Raptus I Helenae: The First Rape of Fair Helen* (1595); Thomas Middleton, *Ghost of Lucrece* (1600).

cselekményére: már a vers elején (*She sheweth how Ulysses fained himselfe mad at his departure* – B 2v) olyan mitológiai hagyományra utal, amelyről a homéroszi eposzok nem tesznek említést. A vers Odüsszeusz hazatérésével végződik, az előzményeket megvilágító kezdés és a befejezés között a panaszok áradata azonban sokkal inkább a gondok közt vergődő hősnő csapongó gondolatait, mintsem az eredeti epikus elbeszélés kronológiáját követi. Maguk a homéroszi elbeszélést követő részek is ezt a célt szolgálják: Antinoosz beszéde után (*Antinoos interrupting her sighing offereth his suit* – C 1v) például a kérők illetlen viselkedéséről szóló panasz következik (*She complaineth of her wooers misrule* C 3r), míg Télemakhosszal és a kérőkkel való beszéde után fia sorsát siratja (*She bewaileth the sending of her sonne Telemachus to her father* – F 2r). Amint az utóbbi alcímből is kiderül, Colse magát az eposzi cselekményt is meglehetősen szabadon értelmezi: Pénélopé levelet ír Odüsszeusznak, amelyet Télemakhosszal küld el Trójába.

A levélírás motívuma ovidiusi hatásra enged következtetnünk, amit nagyban megerősít a *Heroides* vonatkozó leveléből (*Penelope Ulixi*) ismerős panaszok megjelenése a szövegben (pl. a Páriszt és Helénát kárhoztató részek vagy a trójai hősoktól való féltés témája). Az ovidiusi forrás közvetlen hatását konkrétan ki is mutathatjuk a versben idézett levélben: Pénélopé a trójai háború végére és az argoszi hősök hazatértére utal:

The *Trojan* warre is at an end,
To cinders *Troy* is quite consumde,
The Argives al so homeward bend,
With incense are the Altars fumde
Some froe, I feare me, holdes thee backe,
And that's the cause thou art so slacke. (E 4r)

Mindez a *Heroides* vonatkozó helyén:

Sed bene consuluit casto deus aequus amori.
versa est in cineres sospite Troia viro.
Argolici rediere duces, altaria fumant;
ponitur ad patrios barbara praeda deos.
(Penelope Ulixi, 23-26)

A kölcsönzés nyilvánvaló, Colse-nak ráadásul sikerül belesűrítene e néhány sorba az ovidiusi elbeszélés egy későbbi elemét, Odüsszeusz lehetséges hűtlenségét is.¹⁹ Ugyancsak a *Heroides*, s a *Heroides* közvetítő kora-modern *epyllion* irodalom hatását fedezhetjük fel a kérők vezetőjének, Antinoosznak cinikus (erősen retorizált) érvelésében,²⁰ valamint Colse Pénelopéjének közvetlen hangjában, ahogy a mindennapi élet tevékenységeiben (is) regisztrálja Ulysses hiányát.²¹ Részben ennek a familiáris stílusnak köszönhetőek a gyakori anakronizmusok is, amelyek azonban egyértelműen a szöveg morális céljait közvetítik. Helené rossz példáját kárhoztatva például a korabeli londoni fegyencekre (*Bridewell-birds*), s a bordélyház-látogató közönségre utal:

A thousand prettie damsels peart,
Have cause to curse this fact of thine [azaz: Helen's]
A thousand thousand in their heart,
Will wish that Helen had not beene:
Thy giggish tricke, thy queenish trade,
A thousand Bridewel birds hath made.

Thy foule example works such force,
The brav'st thereby to lust are bent:
The rich as bad as poore, or worse,
To brothell houses do frequent.
False play (say they) is no offence,
For Helen exercisde it once. (B 4r)

Majd később Eurükleiához, Odüsszeusz dajkájához szólva a kereszténység szókészletével, szinte mártírként panaszkodik a kérőkről (levelében korábban a következő fordulatot használja: „I sure wil die a Martirs death”):

Shal men, that God himselfe hath made,
And do his image represent,
By their abominable trade,

¹⁹ Vö. *Penelope Ulixi*, 75-78. „haec ego dum stulte metuo, quae vestra libido est, / esse peregrino captus amore potes. / forsitan et narres, quam sit tibi rustica coniunx, / quae tantum lanas non sinat esse rudes.”

²⁰ Antinoosz Odüsszeuszt árulóként lefestve próbálja elnyerni Pénelopé kegyeit: “Extirpe the monster out of mind, / Those passions al tread unde foote, / Sith that Ulysses proves unkind, / From of your heart the traitor roote: / Who would take care of such a knight, / That leaves his love in field to fight?” (C 1v-2r)

²¹ Az *epyllion*-irodalomhoz ld. Ld. Elizabeth Story Donno, „The Epyllion,” in Christopher Ricks, szerk., *English Poetry and Prose. 1540-1674*. (London: Sphere, 1986), 57-72; Clark Hulse, *Metamorphic Verse. The Elizabethan Minor Epic* (Princeton: PUP, 1981); William Keach, *Elizabethan Erotic Narratives. Irony and Pathos in the Ovidian Poetry of Shakespeare, Marlowe, and their Contemporaries* (New Brunswick: Rutgers UP, 1977), stb.

To be the devils lims consent? [...]

Aurelianus here we lacke,
Or *Iulia* with her sacred lawe:
Then should those gallants go to wracke,
Then better would they stand in awe [...]

From this their wicked trechery,
The Lord above deliver me. (G 1v)

Az eddigiek alapján tehát megállapítható, hogy a *Penelopes Complaint* többet köszönhet Ovidiusnak, az ovidiusi mintát követő népszerű elbeszéléseknek (a kora-modern *epyllion*oknak) és a korabeli moralizáló irodalomnak, mint a homéroszi eposzoknak. Tény, hogy a költemény cselekménye meglehetősen lazán követi Homéroszt (a hazaérkező Odüsszeusz például „nyilvánvaló jelekkel” (*evident tokens*), azaz: néhány versszakos vallomással igazolja magát Pénélopé előtt), s a homéroszi költői eszközök (hasonlatok, ismétlések, stb) használata szempontjából említésre sem érdemes, az elbeszélés némely pontján azonban határozottan észlelhető a görög szöveg, avagy valamely szorosabb latin fordítás hatása. A homéroszi eredeti hatására utalnak például a következő helyek: Télemakhosz kitörése a kérőkkel szemben; az álruhás Odüsszeusz kérése a kérőkhöz, hogy íját kipróbálhassa, s a kérők gúnyos válasza; valamint Pénélopé álma. Az események sorrendje azonban jól mutatja, hogy Colse nem az *Odüsszeia* cselekményét követte (hiszen ott Pénélopé álma megelőzi az íjversenyt), s az álom epizód összehasonlítása az eredetivel is erre enged következtetnünk.

Pénélopé álma Colse költeményében is a ludakra lecsapó sas, azaz a kérőkkel leszámoló Odüsszeusz elbeszélésén alapul. Amíg azonban Homérosznál az álom-elbeszélésnek különös feszültséget kölcsönöz, hogy Pénélopé szíve (saját szavaival) „örül, ha reájuk [azaz: a ludakra] tekint” (καί τε σφιν λαίνομαι εἰσορόωσα – xix. 537), s „hevesen sír”, amikor a sas elpusztítja őket (αὐτὰρ ἐγὼ κλαῖον καὶ ἐκώκυον ἔν περ ὀνείρω – xix. 541), Colse verziójában a ludak gágogása sérti a hősnő fülét, s nem kommentálja pusztulásukat:

They [ti. a ludak] were a number numberles,
 Whose gagling did me much offend:
 I made them answer answerles,
 And wisht them to the field to wend:
 Yet would they not be answered so,
 In rest for them I could not go.

At last as they were safe in mue,
 A mightie Eagle with them met:
 And them, both great and smal he slue,
 Not one of them could from him get.
 No creature could the spoile prevent,
 The Eagle was so fiercely bent. (H 1r)

Az *Odüsszeiában* az álom végén a sas a háztetőn ülve szózatot intéz Pénélopéhez, mintegy előre értelmezve és megjósolva az eposz későbbi történéseit (xix. 546-550), s ezt az értelmezést később az elbeszélést végighallgató Odüsszeusz is megerősíti (xix. 555-558), Colse Pénélopéje azonban másképp fejezi be álmát:

At length when his bloud-thirstie bill
 Had thus upon these goselings praide,
 (Me thought) the people for to kill,
 This matchless Eagle assaide,
 They were so wroath they sware by gis,
 They would dispoile both him and his. (H 1v)

Végül: míg Homérosznál Pénélopé az álsruhás Odüsszeusznak meséli az álmot, Colse-nél Pénélopé álma monológ része, melyben a beszélő a megfejtést a szüzesség megszemélyesített alakjától várja („Ah *Cesta* sweete, I thee implore, / My doubtful dreame for to dissolve” – uo). Fontos különbség a két epizód lezárása között az is, hogy az *Odüsszeiában* az álom-elbeszélés után még számos dolognak kell történnie a kérők leöléséig (pl. Pénélopé Pallasz indíttatására megkeresi Odüsszeusz íját – 21. ének eleje, stb), Colse-nál azonban az álom közvetlenül a leszámolás előtt vagy aközben, s mindenfajta megfejtés nélkül hangzik el (alcímek az idézett részek után: *She hearing Ulysses fighting with her wooers, unknown to her, she feareth; Her maide sheweth the slaughter of her wooers* – uo). Amíg tehát Homérosznál Pénélopé álma az *ainos* műfaji szabályai szerint a szereplők és az eposz hallgatósága számára is előre interpretálja az *Odüsszeia* további cselekményét, Colse

művében az álomkép és az azt követő események kapcsolata emblematikus: narrátor híján és az eredeti epikus cselekmény újraserkesztésének következtében az olvasó kénytelen Pénélopé-hoz hasonlóan a (véres) valóságban, a kérők leölésében, majd Odüsszeusz bosszútól való félelmében („But oh: what have I tyrant done [...] I merciles have many slaine. / For bloud shal I pay bloude againe” – H 3r) azonosítani az álom megfejtését.

Az álom epizód Colse-féle feldolgozásához hasonlóan a *Penelopes Complaint* többi, feltehetően Homérosztól származó cselekményrészéről is elmondhatjuk, hogy csak a legalapvetőbb elemeket veszik át az eredeti elbeszélésből, amelyeket azután a mű Pénélopé meglehetősen strukturálatlan, asszociatív gondolatmenetét követő cselekményéhez igazítják. Ezért történhet meg például, hogy – az álom példájánál maradva – Odüsszeusz fent idézett aggodalmain és a sasra támadó szomszédok álomképén túl semmi nem utal az *Odüsszeia* befejező énekére, a kérők rokonainak bosszúhadjáratára: a szöveg (a tanulságot levonó *envoy*-t leszámítva)²² Pénélopé érdekei szerint, Odüsszeusz szerelmi vallomásával végződik („Yea I am he that maugre spite / Wil alwaies rest thy constant knight” – H 4r). Amint a szöveg meglehetősen gyér fogadtatástörténete is bizonyítja, a homéroszi epika ezen értelmezése össze sem mérhető a tizenhatodik-tizenhetedik század nagyszabású fordítói vagy önálló művészi teljesítményeivel (Chapman, Milton, stb.), dolgozatomban szempontjából mindazonáltal különösen érdekes a *Penelopes Complaint* szövege, hiszen kitűnően példázza, ahogy az epideiktikus retorikában a klasszikus epikának tulajdonított nevelő hatás konkrét, gyakran anakronizmusok segítségével kifejezett etikai irányultsággá alakul. Az *Odüsszeia* cselekményének ilyesfajta értelmezése természetesen a különböző erények és jellemek hagyományos megfeleltetése szerint történik, Colse azonban a Pénélopé gondolatmenetére való összpontosítással új perspektívát ad a jobbra a „férfiasság” erényei alapján értelmezett

²² Colse az *envoy*-ban Pénélopét állítja a „hölgyek” példaképének, s az „úrhatnám ifjakat” (*Lordly youthes*) modern Odüsszeuszokkal fenyegeti: „Lest whilst they recke not what they do / some good *Ulysses* wrecke their woe” (H 4r).

klasszikus eposzi hagyományhoz.²³ Különleges nézőpontjának köszönhetően Colse némely helyen egészen hatásosan jeleníti meg a homéroszi hősnő (férfi szerzők által elképzelt) lelkivilágát: Pénélopé több helyen is a petrarcai hagyomány nyelvezetén, ám azt burkoltan kritizálva beszél Odüsszeusz távollétéről, levelében pedig egyenesen az *Iliász* Andromakhéja módjára látja el tanácsokkal a hőst:

Yet (Heartagold) refraine thy heat,
Be not too forward on thy foes,
Ah (truelove) let me thee intreate,
Be not the first at bloudie blowes:
Though oft thy selfe no care thou make:
Yet (sweete) of me, some pittie take. (C 4r)²⁴

Jóllehet a *Penelopes Complaint* művészi értékét tekintve igen messze áll a *Lucrece*-étől, a fenti példa is arra enged következtetnünk, hogy az eposzt a *female complaint* hagyományaihoz híven túlnyomórészt Pénélopé perspektívájából láttató, s a lírai monológokat asszociatív dramatikus rendbe fűző Colse jóval radikálisabban értelmezi újra a klasszikus antikvitás örökségét, mint a Lukrécia vívódását és öngyilkosságát mindvégig epikusan, egyetlen férfi narrátor közvetítésében bemutató Shakespeare.

Sir John Davies *Orchestra, or a Poeme of Dauncing* című verse még a *Penelopes Complaint*-nél is távolabbi kapcsolatban áll a homéroszi eposzokkal, jelen helyen csupán azért érdemes néhány bekezdésben tárgyalnunk, mert (Colse költeményéhez hasonlóan) az epideiktikus hagyományon belül teljesen rendhagyó értelmezését adja az *Odüsszeia* cselekményének. Ben Jonson a William Drummonddal folytatott *Beszélgetések*ben kritizálja a vers első két sorát (Where lives the man that never yet did heare / Of chaste *Penelope*, *Ulysses* Queene?),²⁵ s magától Davies-től sem idegen az önkritika: a (Richard Martinhoz címzett)

²³ Ugyanezt tapasztalhatjuk Samuel Daniel "Ulysses and the Siren" című, dialógusra épülő versében is, melyben azonban Odüsszeusz a férfias erényekre hivatkozva ellenáll a szirén csábításának ("Yet manliness would scorn to wear / The time in idle sport), aki végül beismeri vereségét és csatlakozik a hőshöz (Well, well, Ulysses, then I see / I shall not have thee here; And therefore I will come to thee / And take my fortune there).

²⁴ Ld. VI. 431-439.

²⁵ *Conversations*, 390-400.

dedikációban „rashe, halfe-capreol of my wit”-nek s „ill made rhymes”-nak nevezi költeményét. A kor elbeszélő költészetének népszerű versformájában, *rhyme royal*-ban írt 131 versszakos szöveg az alcím ígérete szerint a tánc dicséretéről szól furcsa formában: Davies Pénélopé és a kérők legderekabbika (Antinoosz) közötti párbeszédben ismerteti a témát. Antinoosz az *epyllionokból* ismerős, erősen retorikus beszéddel próbálja rábeszélni a táncra Pénélopét: a mikro- és a makrokozmosz jelenségeiben is megmutatja, hogy az egész univerzum „táncol”, különféle aitológikus mítoszokkal magyarázza a tánc eredetét, majd elsorolja a különböző táncformákat (a konkrét tánclépésektől a zenén keresztül egészen a különböző verslábakig).²⁶ A „filozofikus csábítás” konklúzióját, mely szerint „Dauncing the Art that all Arts doe approve: / The faire Character of the worlds consent, / The heav’ns true figure, and th’earths ornament” (96) Pénélopé nem kérdőjelezi meg, Antinoosz ama kijelentését azonban, miszerint a tánc a szerelemtől származik, kifogásolja. A hősnő szerelem elleni vádbeszédét azután Antinoosz védőbeszéde követi, melyben magát a Szerelem istenét hívja segítségül, aki – imáját meghallgatván – egy varázstükröt ad a kérő kezébe. A John Huntington szerint „filozofikus csábításként” értékelhető, és Chapman *Ovids Banquet of Sence* illetve Donne „The Extasie” című költeményéhez rokonítható vers cselekménye e ponton végződik.²⁷ Pénélopé a kristálytükörbe nézve a Vulkán által megmintázott aranykort, Erzsébet udvarát látja („Our glorious English Courts divine Image / As it should be in this our golden age” – 126), majd Davies az utolsó néhány versszakot arra használja, hogy lerója tiszteletét kortársai (Drayton, Daniel, stb) előtt.

²⁶ Davies kortársa, John Hoskins szerint „This ony trick made up J. D.’s poem of dancing; all danceth, the heavens, the lements, mens minds, commonwealths, and so by parts all danceth” in *Directions for Speech and Style* Hoyt H. Hudson, szerk. (Princeton: PUP, 1935), 23.

²⁷ John Huntington, „Philosophical Seduction in Chapman, Davies, and Donne,” *ELH* 44 (1977):1, 40-59.

E vázlatos összefoglalás alapján is megállapítható, hogy a mű semmilyen közvetlen kapcsolatba nem hozható az *Odüsszeia* cselekményével,²⁸ s maga a szerző sem állítja, hogy Homéroszt fordítaná; kezdő strófaiban a verset az eposzból kifelejtett epizódnak mondja:

Homer doth tell in his abundant verse,
The long laborious travailes of the man,
And of his Lady too he doth rehearse,
How shee illudes with all the Art she can,
Th'ungratefull love which other Lords began;
For of her Lord false Fame long since had sworne,
That *Neptunes* Monsters had his carcasse torne.

All this he tells, but one thing he forgot,
One thing, most worthy his eternall song,
But he was old, and blind, and saw it not,
Or else he thought he should *Ulissee* wrong,
To mingle it, his Tragick acts among.
Yet was there not in all the world of things,
A sweeter burden for his Muses wings.

The Courtly love *Antinous* did make,
Antinous that fresh and jolly Knight,
Which of the gallants that did undertake
To win the Widdow, had most wealth and might,
Wit to perswade, and beautie to delight.
The Courtly love he made unto the Queene,
Homer forgot as if it had not beene. (3-5)

Szembetűnő, hogy Davies az *Odüsszeia* cselekményében egyformán fontosnak tartja Odüsszeusz és Pénélopé történetét, az elbeszélő azonban főleg azt hangsúlyozza, hogy költeményében az eposz „tragikus” tárgyához képest apokrif témát (Antinoosz „udvari” szerelmét) dolgoz fel, mely célját azzal is jelzi, hogy a múzsák közül Terpszikhorét hívja segítségül. Az epikus téma szándékos kerülése ez esetben olyannyira jól működik, hogy az *Odüsszeia* cselekményében valóban megjelenő motívumot, Aphrodité és Árész titkos szerelmének Héphaisztosz általi leleplezését, Davies Antinoosza egyértelműen „szennyeselem” találmányának tartja.²⁹ A narrátor epikus ambíciói egyedül a cselekmény végén, a kristálytükörben megpillantott látvány *ekphrasis*ánál jelennek meg: az angol aranykort látván

²⁸ A tánc mindig alacsonyabbrendű karakterek sajátja Homérosznál, ld. pl. Odüsszeusz elismerését a jól-táncoló, ám vitézségben silányabb phaiákokról: viii. 381-384.

²⁹ “Thys [ti. a tánc] is the Net wherein the Sunns bright eye / *Venus* and *Mars* entangled did behold, / For in thys Daunce, their armes they so imply / As each, doth seeme the other to enfold: / What if lewd wits another tale have told / Of jealous *Vulcan*, and of yron chaynes, / Yet this true sence that forged lye containes”. (72)



Davies múzsát vált, Urániát hívja segítségül (Away *Terpsichore*, light Muse away, / And come *Urania*, Prophetesse divine – 127), s a költemény elején még enyhén ironikusan kezelt „vak” Homérosz, s a későbbi történeti költők (ideértve Chaucert is) tehetségére vágyik:

O that I had *Homers* abundant vaine,
I would heereof another *Ilias* make,
Or els the man of *Mantuas* charmed braine
In whose large throat great *Jove* the thunder spake.
O that I could old *Gefferies* Muse awake,
Or borrow *Colins* fayre heroike stile,
Or smooth my rimes with *Delias* servants file. (128)

Amint az idézett strófa utolsó két sorának Spenserre és Samuel Daniel *Delia* című művére való utalása is jelzi, Davies az aranykort kora költészetében is elérkezettnek látta, s ezt az utolsó strófák további kortársi utalásai is megerősítik. Davies hivatkozásai Danielre Sidneyre, Spenserre és Draytonra értelmezhetők önkanonizáló gesztusként is, ám legalább ennyire lényeges észrevennünk, hogy a szerző a kortárs udvari lírát tartja az Erzsébet-kori aranykort méltón megörökítő médiumnak.³⁰ E meggyőződéssel magyarázhatjuk az *Orchestra* sajátos Homérosz-értelmezését is: Davies az *Odüsszeiából* „kimaradt”, lírai tárgy választásával jut el az eposz átfogó szemléletéhez, illetve egy ilyen szemlélet igényéhez, azaz Colse-hoz hasonlóan a nagy presztízssű homéroszi epika feltételezett háttéréből kiindulva próbálja célját elérni. Jóllehet az *Orchestra*hoz képest a *Penelopes Complaint* kifejezetten szorosan olvassa az eposzi cselekményt, Davies költeményében – tárgyából fakadóan – kevésbé szembetűnő az anakronisztikus nyelvezet és gondolatmenet: a homéroszi eposzokból ismerős, s a Vergilius óta a birodalmi eszme megjelenítőjeként használt *ekphrasis* segítségével a szöveg elbeszélője könnyedén mozog líra és epika, múlt és jelen között.

3.2.3. A Restauráció „Homéroszai”: Hobbes és Ogilby

A tizenhetedik század első felében nem akadt kihívója Chapmannek. William Fowldes 1603-ban jelentette meg meglehetősen szabad *Békaegérharc*-fordítását (*The Strange*,

³⁰ “Yet *Astrophell* might one for all suffice, / Whose supple Muse Camelion-like doth change / Into all formes of excellent devise, etc.” (130)

Wonderfull, and Bloudy Battel between Frogs and Mice [...] *Covertly deciphering the estate of these times*), s Chapman 1624-re maga is lefordította a *Batrachomyomachiá*t,³¹ a két nagy eposz új angol változatára azonban az 1660-as évekig várni kellett. A skót John Ogilby *Iliász*-fordítása 1660-ban, *Odüsszeiája* 1665-ben jelent meg; az idős Hobbes fordításai egy évtizeddel később, 1674-ben (*Iliász*) és 1675-ban (*Odüsszeia*) láttak napvilágot. A modern olvasóközönség számára mindkét fordítás főleg Pope *Iliász*-előszavából ismert:

Hobbes has given us a correct explanation of the sense in general; but for particulars and circumstances he continually lops them, and often omits the most beautiful. As for its being esteemed a close translation, I doubt not many have been led into that error by the shortness of it, which proceeds not from his following the original line by line, but from the contractions above mentioned. He sometimes omits whole similes and sentences; and is now and then guilty of mistakes, into which no writer of his learning could have fallen, but through carelessness. His poetry, as well as Ogilby's, is too mean for criticism.³²

Pope irigylésre méltó tömörséggel foglalja össze Hobbes fordításának fő erőseit és hibáit, azonban meglehetősen szűkszavú Ogilby verziójával szemben, amelyből –Johnson tanúsága szerint – megismerte Homéroszt, s amelynek költői karrierje kezdetét is köszönheti.³³ Az alábbiak egyrészt azt fogják bizonyítani, hogy Pope kritikája ma is megállja a helyét, különösen a szóban-forgó fordítások művészi színvonala tekintetében, másrészt azonban Pope-nál kicsit részletesebben (ám Pope ékeszólása nélkül) azt is megmutatják majd, milyen okok miatt válhattak ezek a tizenhetedik század végén még népszerű szövegek „minősíthetetlené” a tizennyolcadik század és a későbbi korok olvasói és fordítói számára.

³¹ Dolgozatomban nem foglalkozom a pszeudo-homéroszi mű értelmezéseivel, érdemes megjegyeznünk, hogy mind Fowldes, mind Chapman igen nagy jelentőséget tulajdonított a vígeposznak. Chapman egyenesen *The Crowne of All Homers Workes* nevezi a művet (bár a címadás alkalmasint ironikus is lehet), s az első kiadás címlapján maga is Homérosz mellett, egyenrangú költőként jelenik meg; Fowldes pedig a szövegben elrejtett titkos igazságokat tartja nagyra: “There are many mysteries in this writer, which uttered in English, would shew little pleasure, and in mine opinion, are better to bee untouched, then to diminish the grace of the rest with tediousness & obscuritie” (sig. B 2)

³² Maynard Mack, szerk., *The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope* 7. kötet (New Haven: Yale UP, 1967), 15.

³³ Samuel Johnson, *Lives of the Englis Poets* 2. kötet (London: Dent, 1925), 144. „He was now [i. nyolcévesen] first regularly initiated in poetry by the perusal of Ogilby's Homer, and Sandys's Ovid. [...] [H]e was removed to another school about Hyde Park Corner, from which he used sometimes to stroll to the playhouse, and was so delighted with theatrical exhibitions, that he formed a kind of play from Ogilby's Iliad, with some verses of his own intermixed, which he persuaded his schoolfellows to act, with the addition of the master's gardener, who personated Ajax.”

1757-ben Hume már abszurdnak tartotta, hogy bárki is jobbnak tartsa Ogilbyt Miltonnál,³⁴ saját korában azonban még más volt a skót fordító megítélése. Ogilby az anyagilag kifejezetten sikeres Vergilius-fordítása után vállalkozott a homéroszi eposzok átültetésére, s már a fordítások címlapja (*Homer his Iliads/Odysseys Translated, Adorn'd with Sculpture, and Illustrated with Annotations*) jól mutatja, hogy a fordító az üzleti siker érdekében különböző olvasók igényeit próbálta egyszerre kielégíteni. A vaskos kötet főként pompás illusztrációi (*sculpture*) révén vált ismertté és kedvelté a széles néptömegek körében, míg az *Iliads* első és második énekében bőséges (az oldalak nagy részét betöltő), ám a továbbiakban egyre gyéresebb kommentár és annotáció a műkedvelő közönség és a tudós grécisták érdeklődésére egyaránt számot tarthatott.³⁵ Az *Iliads* II. Károlynak címzett dedikációja is részben az olvasószám „maximalizálását” célozza, Ogilby azonban azt sem titkolja, hogy igen aktuálisnak tartja az *Iliász* témáját:

[Miután a „szekrénykiadás” példájával Homérosz nagyszerűségét bizonyította] And that which may render him [ti. Homéroszt] yet more proper for Royal entertainment is, That he appears a most constant Assertor of the Divine right of Princes and Monarchical Government [...] on the other side, all Anti-monarchical Persons he describes in the Character of *Thersites*.

Az *Iliász* cselekményének royalista értelmezése már Hall csaknem egy évszázaddal korábbi fordításából is ismerős, ami azonban az Erzsébet-kori államférfinál jobbára elméleti tanulság, Ogilbynél a mindennapi valóság része: dedikációjának bevezetőjében a polgárháború sötéttségét és viharait megszüntető Napként, s (bibliai nyelvezettel) közvetve az

³⁴ “Of the Standards of Taste” §8. „Whoever would assert an equality of genius and elegance between Ogilby and Milton, or Bunyan and Addison, would be thought to defend no less an extravagance, than if he had maintained a mole-hill to be as high as Tenerife, or a pond as extensive as the ocean. Though there may be found persons, who give the preference to the former authors; no one pays attention to such a taste; and we pronounce without scruple the sentiment of these pretended critics to be absurd and ridiculous. The principle of the natural equality of tastes is then totally forgot, and while we admit it on some occasions, where the objects seem near an equality, it appears an extravagant paradox, or rather a palpable absurdity, where objects so disproportioned are compared together”.

³⁵ Ogilby annotáció korántsem olyan jellegzetesek, mint Chapman harcos kommentárjai (többnyire a *scholia* és Eusztathiosz értelmezéseit idézi egy-egy nehezebb szövegrész megvilágítására), történeti szempontból azonban igen érdekesek, hiszen a görög eredeti problémáit tárgyaló kiterjedt filológia apparátus fordításszöveghez kapcsolódik.

Ószövetség teremtményeként írja le az uralkodót.³⁶ Az *Odyssseys* Jakab hercegnek szóló dedikációja ezzel szemben az epideiktikus retorika hagyományainak megfelelően, a „legjobb és legrégebb politikai és erkölcsi tudománynak” (*The Most Ancient and Best Piece of Moral and Political Learning*) írja le az eposzt. Ogilby politikai meggyőződése természetesen a fordítás szövegében is lépten-nyomon tetten érhető, a legjellemzőbb példa talán, amikor az istenek gyűlését „the Court”-nak nevezi,³⁷ s az illusztrációkon is meglátszik: az istenek a csatamező fölötti felhőn lebegve figyelik kíváncsian a lenti véres eseményeket.

Ogilby mindkét eposzt hősi párversben fordította, versbeszéde egyértelműen gördülékenyebb, mint Hall *fourteener*-jei, még a legsikerültebb részekben sem éri el azonban Chapman erejét vagy Pope eleganciáját, s gyakran találhatunk kifejezetten ügyetlen megoldásokat is. Az *Iliads* első énekében például a sértett Agamemnón és Akhilleusz első összeszólalkozását így fordítja:

Ye take her to appease the Deity,
None tenders more the Armies good then I
Whose Safety more then my owne Life I prise,
But let me have another I advise:
It were unfit I of the *Greeks* alone
Should want my Lot; this must, you see, be gone.
To this *Aeacides*; Oh! thou the most
Renownd, and yet the greediest of the Hoast!
How shall we with another thee supply?
The *Grecians* have no common Treasury”

A fenti sorokban az áthajlás (the most / Renownd) és néhány rímpár kifejezetten szerencsétlen csengését (pl. Deity – then I; alone – be gone) csak fokozza az a tény, hogy Ogilby számára a rimelés szemmel láthatóan inkább „kellemetlen kötelesség”, s nem a költészet szolgálatában álló (hangsúlyos tartalmakat kiemelő, feszültségteremtő, stb.) eszköz. A suta verselés azonban csak egyetlen oka annak, hogy a fenti sorokban – jóllehet egészen

³⁶ “The Sun hath not appear’d in our Horizon these many Yeares: prodigious Darkness, perpetual Tempests and Horrore, brooding upon the Face of these Three (once happy) Nations: But the late, though long-expected Dawn (the Harbinger of You, our grand Luminarie), appearing, we are cheered into a Belief, that we shall again see a glorious Day of peacefull Serenity.”

³⁷ Pl. az *Odyssseys* első énekének „Argument”-jében

szorosan követik a görög szöveget – pontosan a két fejedelem határtalan arroganciája, s mindaddig elnyomott, de hirtelen felszínre bukkanó sértettsége, azaz: az eredeti lendületét és feszültségét oly’ hirtelen megteremtő tényezők sikkadnak el. Ogilby nyilvánvalóan más szintre helyezi a konfliktust: Akhilleusz idézett beszéde például mentes az eredeti keserű iróniájától (οὐδέ τί που ἴδμεν ξυνήϊα κείμενα πολλά – I. 124),³⁸ Agamemnón pedig sértettségében és kapzsiságában is az egész seregért felelősséget érez. A Homérosznál nagyon is személyes és személyeskedő viszály általánosabb, a királyi hatalom mibenlétét problematizáló értelmezésének igénye már a szóváltást megelőzően megjelenik, amikor a fordító a Homérosznál egyértelműen magán kívül levő Agamemnónt (μένος δὲ μέγα φρένες ἀμφὶ μέλαινα / πίμπλαντ’ – I. 108-109) a „szenvedély által elragadtatottnak” írja le: „Then rose the *Grecian* Generall inflam’d, / Nor could his Passion be by Reason tam’d / His Breast with Choler burnt”, s fordítását a következő, a dedikáció metaforikáját idéző jegyzettel magyarázza:

Homer makes Agamemnons breast here, black, or burnt, [...] not only for that the Praecordia [...] being deeply seated in the body, are not at all exposed to view or sight, nor yet [...] respecting the deep, serious, and unsearchable thoughts of Princes, but as well or rather, to expresse the sad and dismal effects of passion, resembling, for the terrour and horreur of them, the darknesse of the night.

Ogilby nyilván kényelmetlennek érzi a két fejedelem vitáját (ahogy Nesztór nevezi: „high debate”), ezért igyekszik elvi síkra terelni a konfliktust. Athéné ugyancsak szenvedélye fékezésére kéri Akhilleuszt („Straight all distracted Passion lay aside” – 11),³⁹ aki nagy eskűjét megelőzően Agamemnónt „zsarnoknak” nevezi: „Thou the devourer of thy People art / And Subjects rul’st by Tyranny debas’d” (12). Az eredetiben „népnyűzó” király (δημοβόρος βασιλεύς – I. 231), aki „semmirekellőkön uralkodik” (οὐτιδανοῖσιν ἀνάσσεις –

³⁸ Devecserinél: „Egyberakott heverő kincsekről nincs tudomásunk”.

³⁹ Az eredetiben Athéné azért jön, hogy Akhilleusz „haragját szüntesse” (παύσουσα [...] μένος – I. 206), s arra kéri a hőst: „hagyjon fel a viszályal” (λῆγ’ ἔριδος – I. 210).

uo.) a fordításban archetipikus „zsarnok” lesz, amint az adott helyhez fűzött magyarázó jegyzet is rávilágít:

He speaks not this of *Agamemnon*, as though he were any way corrupt, or addicted to Bribery, whence *Hesiod* calls such Kings [...] as fattening themselves with the spoyles of their People, whereas he stiles good Princes [...] as studying the enriching of their Subjects; but objects it as the character of a Tyrant.

Az *Iliász* azonban arról is szól, hogy Akhilleusz minden szócséplés ellenére valóban megsértődik és félrevonul, nem is csoda tehát, hogy Ogilby – csakúgy mint Hall – már az eposz kezdetén ellenszenvesnek állítja be a hőst. Az *Iliads* első sorának fordítása „*Achilles Peleus Son’s destructive rage / Great Goddess! sing!*” a μῆνιν (harag) eredetileg appozitív οὐλομένην-jét (vészes) determinánsává téve nagyobb hangsúlyt fektet a harag minősítésére, mint szörnyű eredményeinek ecsetelésére, amint a meglehetősen lapos folytatás is mutatja „which [ti. a harag] did the Greeks engage / In many woes”. Nesztór békítő beszédéből is világossá válik („Atrides calmer be, and Ile assuage / With soft persuasions stout *Achilles* rage” – 16),⁴⁰ hogy Ogilby a diplomatikus megoldások híve lenne – valahogy az illusztrációk idealizált bukolikus tájképein megjelenő, a köznéptől messze állva kedélyesen beszélgető, korabeli ruhákba öltöztetett hadvezérek módjára – az *Iliász*ban azonban nehezen nyílik mód a különbségek elegáns elsimítására. Az *Odüsszeia* cselekménye és békés befejezése, s maga Odüsszeusz személye ezzel szemben könnyebben megfeleltethető a szélsőségektől mentes, „civilizált” arisztokratikus vagy udvari világ eszményének:

That Prudent Heroe’s Wandring, Muse, rehearse,
Who (Troy being Sack’d) coasting the Universe,
Saw many Cities, and their various Modes,
Much suffering toss’d by Storms on raging Floods

A πολύτροπος Odüsszeusz Ogilby fordításában körültekintő/megfontolt/józan (*prudent*) hős, aki nem „sokfele bolygott” (πολλὰ πλάγχθη), hanem „behajózta a világot”

⁴⁰ Az eredetiben Nesztór a következőket mondja: αὐτὰρ ἐγὼ γε / λίσσομαι Ἀχιλῆϊ μεθέμειν χόλον – “én meg / kérve Akhilleuszt békítem” (I. 282-283)

(*coasting the Universe*), s nem „sok „nép városait és eszejárását”, hanem – a zenodotosi és horatiusi szövegváltozat szerint – a városok sokfajta „szokásait” vagy „divatjait” tanulta ki. Nem csoda tehát, hogy ezt a világiárt és művelt férfiút Kalüpszó a következőképpen bocsájtja útjára: „Fie, Sir, no more complain, / Save precious time, my Int’rest I’ll resign” (67),⁴¹ a szirének így csalogatják „We know [...] all Transactions of the busie World” (168),⁴² s Kirké minden istennői méltóságtól megfosztva, az eredeti egyenes, szinte parancsszerű szerelemre-hívása helyett (x. 330-335) a metafizikus költőket idéző kétértelmű célzásokkal hívja ágyba:

Sure thou’rt *Ulysses* that so subtil art,
Whom *Hermes* oft told me I should enjoy
Returning from the Sack of wealthy *Troy*.
Put up that Weapon. Must we have a bout?
In Bed with other Arms let’s fight it out.
There charge me home, I dare your worst of Spight:
All Duels there Love seconds and Delight. (136)

Ogilby tehát nem csupán gyenge verselése, hanem az eposzok cselekményének és szereplőinek, anakronisztikus értelmezése okán is „kritikán aluli” lehetett Pope számára. Tény, hogy az eddig áttekintett Homérosz-értelmezések mindegyike megpróbálta valamilyen mértékben aktualizálni a homéroszi hagyományt (s ez természetesen Pope-ra és általában az összes Homérosz-fordítóra is igaz), Ogilby azonban kifejezetten „civilizálja” az eposzokat, amikor kora kényes politikai miliőjéhez és ízléséhez próbálja igazítani az eredeti néhány kulcsfontosságú aspektusát (Akhilleusz és Agamemnón konfliktusát, Odüsszeusz bolyongását, stb.). Míg az eredetihez képest anakronisztikus, sőt: akár az eredetit kritizáló tartalmak is elfogadhatóak a „Homérosz-apokrifa” műfajában (Colse és Davies fent tárgyalt költeményeiben), az eposzok szövegének Ogilby-féle (minden irónia nélküli) modoros, ám a saját korában meglehetősen népszerű fordítása bizonyára már az 1600-as évek utolsó évtizedeiben a Drydennel kibontakozó klasszicizmus közönségének is rendkívül idegenül hatott.

⁴¹ Az eredetiben: v. 160-161.

⁴² Az eredetiben: xii. 191.

Ogilby fordításának tizenkilencedik és huszadik századi recepciója – illetve a recepció hiánya –⁴³ hosszú távon is igazolta Pope véleményét. Akármennyire hitvány is azonban a „barokk Homérosz”, Ogilby fordítása jóval pontosabban követi a homéroszi cselekményt, mint Chapmané (ezt még Pope is elismeri). A fent idézett részletek is mutatják azonban, hogy a szöveghűség ennyiben ki is merül, s a különböző költői eszközök is a tartalmi szempontnak rendelődnek alá: a fordító a hasonlatokat gyakran (akár az *antapodosist* is elhagyva) egy vagy két sorba sűríti,⁴⁴ s az állandó jelzőket is csak ott fordítja, ahol éppen „kijön a lépés”.⁴⁵ Egyedül az ismétlések fordításában figyelhetjük meg, hogy a fordító az eredetihez hasonló hatást próbál elérni: ugyan a gyakoribb formuláris kifejezéseket (pl. beszédkezdő sorok, stb.) többnyire elhagyja vagy rövidíti, de a beszédek függő beszédként való megismétlésében például már pontosan idéz, amint az *Iliads* második énekéből vett alábbi példa is mutatja:

[Zeusz parancsa az álomhoz:] enter *Agamemnons* Royall tent,
And what I order, punctually present;
Straight bid him all his long-hair'd *Grecians* arme,
Now he shall take broad-streeted *Troy* by Storme;
No more in Parties factious Gods divide,
Nor in close Junctiones counterplotting side;
Solicited by *Juno* all appeare
Now for the *Greeks*, and *Troy*'s destruction's neer. (32)

[az álom Agamemnónhoz:] From *Jove* to thee this Embassie I beare,
Who carefull is of Thee and thy Affaire.
Streight thou must all thy long-hair'd *Grecians* arme,
Now thou shalt take *Troy*'s lofty Towers by Storme;
No more in Parties factious Gods divide,
Nor in close Junctiones counterplotting side;
Solicited by *Juno* all appeare
Now for the *Greeks*, and *Troy*'s destruction's neer. (33)

E két szövegrész az eredetiben ötven soron belül található (II. 8-15; 26-32), ám Ogilby az egymástól távolabb eső ismétlődő beszédek is fordítja.⁴⁶ Mi több, a „mily szó szökkent ki

⁴³ Ogilby fordítását jobbra Pope kapcsán szokás (épp' csak) említeni, nagyon ritkák az olyan tanulmányok, melyek kizárólag ezzel a művel foglalkoznának.

⁴⁴ Ld. pl. az aranyműves hasonlat első előfordulását (vi. 232-235): “So shews ‘bout Silver a gilt Border, wrought / By one whom *Vulcan* and *Minerva* taught”. (83)

⁴⁵ Ld. például a „gyorslábú” Akhilleusz „swift Achilles” rövidítését, vagy a πολύτροπος második előfordulásának elhanyagolását Kirké fent idézett beszédében.

⁴⁶ Pl. Khrüszész imáját az *Iliász* első énekéből (I. 37-42; 451-456).

fogaid kerítésén?” (ποῖον σε ἔπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων;) kérdés *Odüsszeia*-beli előfordulásait egyetlen kivétellel következetesen így fordítja: „How ‘scaped these words thy teeth, their Ivory Guard?” (39, 64, 285, 306, 333). A megoldás ügyetlen, ráadásul Chapmant utánozza, szempontunkból azonban lényegesebb annak leszögezése, hogy Ogilby az idézett ismétlésekben korának és a korát követő századoknak ízlését messze meghaladva reprodukálja az eredeti versbeszéd sajátosságait. A jegyzetapparátus nem nyújt segítséget annak eldöntésében, hogy csupán fordítói hanyagság vagy az ismétlődő sorok jelentőségének felismerése áll-e eme megoldások hátterében, s a „hitvány” verselés sajnos teljesen elhomályosítja Ogilby „felfedezését”.

Hobbes fordítása a dolgozatomban tárgyalt időszaknál később jelent meg, jelen említését főként az indokolja, hogy a recepcióban általában Ogilby verziójával együtt szokás emlegetni a szöveget. Ez részben Pope fent idézett véleményének is köszönhető, ám maga Hobbes is felveti a két fordítás kapcsolatának lehetőségét, amikor az előszóban az annotáció hiányát azzal indokolja, hogy „nem hiszem, hogy Ogilby úrnál jobbat [ti. jegyzetapparátust] készítettem volna”.⁴⁷ Hobbes saját bevallása szerint azért állt neki az eposzok fordításának, mivel „nem volt más dolga” (*I had nothing else to do*), s Ogilbyhez hasonlóan szélesebb közönség számára írt: a nőket is fordítása célközönségének tartja.⁴⁸ A fordítás előszava ezen kívül az eposzsal és Homérosszal kapcsolatos reneszánsz irodalomkritika fő tanítételeit fogalmazza újra, figyelemre méltó azonban, ahogy Hobbes egy homéroszi hasonlat és annak vergiliusi párhuzama kapcsán az alábbi következtetésre jut:

So that neither these two descriptons, nor the two comparisons [azaz: IV. 473-489. és *Aeneis* 2. 624-631] can be compared together. The image of a man lying on the ground is one thing; the image of falling, especially of a kingdom, is another. This therefore gives no advantage to Virgil over Homer. ‘Tis true that this description of the felling and falling of a tree is exceedingly graceful. But is it therefore more than Homer could have done if need had been? Or is there no

⁴⁷ Vickers, 625.

⁴⁸ “For the work of an heroic poem is to raise admiration, principally, for three virtues: valour, beauty, and love; to the reading whereof women no less than men have a just pretence, though their skill in language be not so universal”. (Vickers 619)

description in Homer of somewhat else as good as this? Yes, and in many of our English poets now alive.⁴⁹

A poétikákat tárgyaló fejezetben láthattuk, hogy Hobbes kritikai gondolkodásában a tizenharmadik század vitáit idéző, kifejezetten progresszív történeti relativizmus jól megfér a költészet tanító és emberformáló erejét hangsúlyozó tizenhatodik-tizenhetedik századi közhelyekkel.⁵⁰ A fenti szövegrész is ezt bizonyítja: a szerző a Vergilius- és Homérosz-pártiak, azaz az imitációt különbözőképpen megítélő értelmezési stratégiák képviselői között már a késő-antikvitás óta dúló vitát megkerülve az egyes műalkotások önálló értékéből indul ki – ezért említheti a kortárs angol költőket egy lapon az antikvitás nagyjával. Az összképnek némi iróniát kölcsönöz azonban, hogy Pope pontosan azért kritizálja (jogosan) a homéroszi hasonlatokat a scaligeri hagyománnyal szemben új szempontból védelmező Hobbes-ot, mert „a leggyönyörűb részeket [köztük a hasonlatokat] kihagyja”.

Hobbes 1674-ben és ‘75-ben megjelent fordítását a legjobb indulattal is csak szoros parafrázisnak nevezhetjük: a fordító Ogilbyhez hasonlóan meglehetősen pontosan követi az eredeti cselekményt, keresztrimes ötös jambusai azonban az eredeti szinte minden díszétől és jellegzetességétől lecsupaszítva adják át a tartalmakat. Az eposzok ilyesfajta kivonatolása némely esetben kifejezetten hatásos (Hektór halálát például így írja le: „This said, he died; and to the shades below / Leaving his limbs, his souls, bewailing, flew”), legtöbbször azonban árulkodó (pl. az imént idézett sorokat követően: „And yet Achilles agen did reply / and *briefly* to him answer’d” – kiemelés tőlem).⁵¹ A tömör fogalmazás ellenére könnyen észrevehető Ogilby, s általában a finomkodó korízlés hatása: Hobbes Akhilleusz haragját egyszerűen „discontent”-nek fordítja, az *Odüsszeia* kezdősorait pedig a következőképpen fogalmazza meg:

⁴⁹ Vickers 624.

⁵⁰ Ld. a második fejezet konklúzióját.

⁵¹ XXII. 362-364. Az eredetiben Akhilleusz válasza a “már halotthoz” (τεθνηῶτα) szól.

Tell me, O Muse, th'adventures of the man
That having sack'd the sacred town of Troy,
Wander'd so long at sea; what course he ran
By winds and tempests driven from his way:
That saw the cities, and the fashions knew
Of many men

Sokáig folytathatnánk a fordító furcsa megoldásainak felsorolását: (a Hobbes-nél sem πολύτροπος) Odüsszeuszt Kirké „vendégségbe hívja” („Are you Ulysses, that should hither come, / As Hermes told me oft, and be my guest”); az *Odüsszeia* a Mentór alakjában mutatkozó Pallasz Athéné helyett általános tanulsággal végződik (And thus it was agreed the war should cease”), stb, ám a szöveg (Ogilbyhez képest is, s Hall fordítását közelítő) alacsony színvonala nem indokol részletesebb vizsgálatot. Hobbes öregkori szórakozásnak készült Homérosza legfeljebb a szöveg (és a fordító) állítólagos antiklerikalizmusa miatt kuriózum;⁵² a kora-modern Homérosz interpretációk sorában pedig elsősorban azért érdemel figyelmet, mert lecsupaszított nyelvezetével Ogilby barokkos verziójánál is ékebben bizonyítja, hogy már a tizenhetedik század végén megjelent az igény egy könnyen emészthető, a homéroszi eposzokat „ismeretterjesztő” könnyedséggel közvetítő fordításra.⁵³

3.2.4. James Scudamore: *Homer á la Mode*

Az 1664-es *Homer á la Mode. A Mock Poem upon the First and Second Books of Homers Iliads* a tizenhetedik század második felében megjelent burleszk-költemények egyik legsikerültebb darabja. A szöveg a klasszikus irodalmi témákat feldolgozó travesztiák szűk csoportjába tartozik: az 1660-as években számos ilyen mű lát napvilágot, elsősorban Scarron *Virgilie travestie* című művének (1648) imitációjaként (pl. Charles Cotton, *Scarronides, or Virgil Travistie*; John Philips, *Maronides*, stb.), de egyéb antik szerzők (pl. Ovidius) kapcsán is. Mindemellett nem feledkezhetünk meg a vernakuláris burleszk-irodalomról sem: Samuel

⁵² Ha egyáltalán! Ld. Paul Davis, „Thomas Hobbes's Translations of Homer: Epic and Anticlericalism in Late Seventeenth-Century England,” *The Seventeenth Century* 12 (1997), 231–55. Davis téziseinek cáfolatához ld. A P. Martinich, „Hobbes's Translations of Homer and Anticlericalism,” *The Seventeenth Century* 16 (2001), 147–157.

⁵³ Amilyenek pl. Lamb Shakespeare meséi vagy Lang középkori románcokat feldolgozó elbeszélései.



Butler nagy hatással lehetett Scudamore-ra, amint azt a mű *Hudibras*-ból vett mottója („One for Sense, and one for Rime, / I think's sufficient at one time”), s a nyolcszótagos jambikus sorok, az ún. *Hudibrastic couplet* használata is mutatja.

A *Homer á la Mode* szerzője a mű előszavában arra kéri olvasóit: hasonlítsák össze a szöveget az eredetivel „ugyanúgy az egyik, mint a másik [mű] magyarázatára/megvilágítására”, s kijelenti, hogy Homérosza, „bár az új divat szerint öltözködik, valószínűleg jobb megítélésben részesül majd régi stílusában”.⁵⁴ Scudamore azután Homérosz vakságán ironizáló velős mondással zárja az előszót (*Good people pity the blind*), a kötet hibajegyzékét pedig a következőképpen vezeti be („Some faults have slipped the Presse, and could have done, had *Homer* himselfe been Corrector”). Az erősen (ön)ironikus hangütéstől eltekintve e paratextusok már jelzik, amire az *Iliász* első énekének tartalmát meglehetősen pontosan összefoglaló „argument”-ből is következtethetünk:⁵⁵ a (hudibrasi hagyományban domináns) társadalmi szatíra mellett a *Homer a lá Mode* szövegének egyenrangúan fontos célja a szerző sajátos Homérosz-interpretációjának artikulálása.

Mi jellemzi hát Scudamore *Iliász*-értelmezését? Elsősorban a könnyed, ám szelektív tréfálgozás, a homéroszi kontextus ironikus kiforgatása, sok esetben elbagatellizálása, anélkül hogy az eredetiben hangsúlyos tartalmak veszítenének jelentőségükből. Az eposz kezdő sorait például így fordítja:

Come on, strike up thou Riming Goddess,
And sing me, in some blyth Rhapsody's
Achilles his unlucky fury,
Which, as the sequell may assure ye,
Did bring upon the *Graecians*, double
Foure or five hundred pecks of trouble.

⁵⁴ “The Learned Reader, that thinketh it worth his while to observe the correspondence betwixt this Translation and the Text, is desired to compare them, as well for the Illustration of the one, as the other. Further, by way of Preface, *Homer*, though dressed in the new mode, will onely beg a favourable censure in his old tone”.

⁵⁵ Az “argument” szövege: “One Captaine at another swaggers / And comes, almost, to drawing daggers, / The Army's plagu'd, not for their vices, / But long o'th'prayers of old *Chryses* / Which was a poore Clerk of *Apollo*'s; These the Contents, the Chapter follows”.

And, as the tale doth farther tell us,
Did send a number of good fellows,
Without as much as being sick,
Body and Soule downe to old *Nick*

A múza „Riming Goddess”-ként való megszólításával, valamint a metanarratív elemekkel (a *sequell* és a *tale* említése) Scudamore egyértelműen megkülönbözteti az eredeti, homéroszi elbeszélést saját interpretációjától. Ezt támasztja alá a költői eszközök reflektált használata is: Scudamore az első oldalaktól kezdve a görög eredetit hozó lábjegyzetekkel hívja fel a figyelmet a sajátos homéroszi megoldásokra, melyeket maradéktalanul fordít is. A *Homer á la Mode* szövegében egyedül a homéroszi ismétléseket keressük hiába, ez azonban a műfaji követelményekkel magyarázható: a szerzőnek a visszatérő jelzők vagy formuláris sorok fordításában újabb és újabb elmés megoldásokkal kell szórakoztatnia közönségét.

Ami az állandó jelzőket illeti, Scudamore remek kritikai érzékkel pontosan azokat a sztereotíp kifejezéseket emeli ki, melyek értelmezése valószínűleg már a tizenhetedik századi befogadónak is nehézséget okozott. Az *Iliász* első énekében többször is „gyorslábú” (πόδας ὠκὺς) Akhilleuszról így lesz „Achilles, nimble as any lacky” (9), „Achilles swift of pace” (12), „Achilles footed like a dancer” (16), „Light foot Achilles” (20), „Achilles light of feet” (27), „the sturdy son / Of Peleus, who so fast could run”; az először csak a második énekben βοῖν ἀγαθός-nak („riadóhangú”) nevezett Menelaosz „Menelaus, good at bauling / For’s wide throat fam’d”; a „jólábvértes” (ἐὺκνήμιδες) akhájok „You throng of Grecians altogether / Whose Boots are made of good Neats Lether” (4) és „booted Greeks” (105), stb. Az irónia gyakran a jelző anakronisztikus értelmezéséből fakad: az „ércinges (χαλκοχίτωνες) danaos daliák” helyett Scudamore „the Greek Red coats”-ról beszél (87), és a (Devecserinél) „fürtös” (κάρη κομόωντες) akhájokból „Greeks, with heads like whiting mops” (73) lesz.

Az anakronisztikus megfogalmazás természetesen nem csupán az állandó díszítő jelzők fordítására, hanem az elbeszélés egyéb elemeinek és szintjeinek átültetésére is jellemző. Nesztór például így figyelmeztet az érvényben lévő eskük megszégésének

veszélyére: „as for our solemne / Cov'nants and leagues, what must befall'em? / To perish it must be their lots / In Greg'ry's bonfire like the Scots?” (106).⁵⁶ Az akhájok felbolydult serege pedig vidéki templomi gyülekezet módjára viselkedik:

Th'earth seem'd to groan they did so thump it
Before they were all plac'd, there was
Amongst the a confused buze
In country churces such confusion
I oft have heard, when tow'rds conclusion
The priest hath drawne his tedious prayers,
Some runing downe the belfry stayres,
Some more devout clownes, partly guessing
When he's almost come to the blessing,
Prepare their staves, and rise at once,
Say'ng *Amen*, off their mary bones

Scudamore az eredeti másfél sorát (II. 95-96) bővíti ki szabályos, ám teljesen anakronisztikus „homéroszi” típusjelenettel: ironikus megoldása, mellyel a gyűlésezni készülő akhájokat az istentisztelet végén a templomot elhagyó, nem túl buzgó hívekkel vonja párhuzamba ráadásul a reflektált elbeszélői jelenlétből fakadóan (such confusion / oft I have heard) implicit, *antapodosis* nélküli hasonlatnak is felfogható. Az anakronisztikus párhuzam egyszerre társadalmi szatíra és a cselekmény további fejleményeit (ti. a hazatérni készülő sereg izgatottságát) előrevetítő megoldás, amely bővítmény léte is kritikusan reflektál az eredetire jellemző elbeszélői technikára. Ugyanezt figyelhetjük meg a hasonlatok értelmezésénél is: Scudamore formahűen, ám az adott hasonlat témáját kiegészítve fordítja a képeket. A legjobb példa a második ének végén található, a csatába induló akháj sereg látványát, számát, zaját és kitartását leíró hasonlat-fűzér (II. 455-473) fordítása, melyben Scudamore a hegyen pusztító, az eredetiben „messziről látható” tüzet bámészkodó falusiakkal láttatja („More and more still amain it blaze,s / and at it all the country gazes” (118)); a Szkamandrosz partján nyíló számtalan virág képét a chauceri hagyományt idéző párverssel egészíti ki („Their number vy'd with Summers Flowers, / Or leaves, brought forth by April

⁵⁶ Az eredetiben II. 339-341.

showres” (119)); s végül a hadsereget juhászok módjára tagoló hadvezéreket falusi kondásokhoz hasonlítja:

Then, just as neighbours higly Piglie,
Let their beasts graze, but then can quicklie,
Knowing the eare marke of their own,
Spy'em from ev'ry one i'th Town,
And, doing dammage against no man,
When they please, take them from the common.
So, ere they did begin the sport,
Each officer his men did sort. (119-120)

Az összevonásokkal mértékbe kényszerített verselés, s a „no man” – „Common” rímpár persze fényesen igazolja Scudamore kijelentését az eredeti felsőbbbségéről. Mindamellet nem kerülheti el figyelmünket a formailag tökéletes hasonlat anakronisztikusan is végletesen konkrét, s a tizenhetedik századi közönség számára mindennapi és magától értetődő témája (pl. *eare mark*, *common*), azaz, hogy a fordító – csakúgy mint az egyéb homéroszi költői eszközök interpretációjában – e helyütt is az eredeti epikus elbeszélői technika sajátosságait, s forma és tartalom Homérosznál tapasztalható egységét próbálja reprodukálni. A scudamore-i invokáció „blyth Rhapsody's” kifejezése tehát különösen találó, hiszen az elbeszélő helyzete (modern, oralista kritikai perspektívából) leginkább az eposzt az előadás alkalmának, idejének és közönségének megfelelően „újraalkotó” rapszódoséhoz hasonlítható.

3.2.5. „Dicstelen Chapmanek”⁵⁷

A Hall „szatírárt érdemlő” Homéroszától Scudamore „újdivatú”, szatírikus Homéroszáig áttekintett különböző korú és igen különböző stílusú szövegek több szempontból is meglepően hasonlóak. A viszonylag gyenge vagy legfeljebb átlagos színvonal mellett minden fent tárgyalt műre jellemző az anakronizmusok használata, ami a szerző vagy fordító igénytelenségéből (Hall, Hobbes) vagy éppenséggel „túlzott igényességből”, az

⁵⁷ Ld. Colin Burrow „inglorious Miltons” kifejezését a 16-17. század fordítóira, közöttük Chapmanre (hivatkozás a bevezetés 25. jegyzetében).

eposzok civilizálásának igényéből (Ogilby, Hobbes) is fakadhat. Az anakronisztikus nyelvhasználat mindazonáltal az egyes szövegek ideológiájának legszembetűnőbb kivetülése: Daviesnél az Erzsébet-kori aranykor dicsérete révén az én-formálás és az önkanonizáció, Hall és Ogilby esetében (a két szerzőt elválasztó évtizedek ellenére) a nyílt politikai propaganda, Scudamore-nál pedig a társadalmi szatíra eszköze, míg Colse szövegében az anakronizmusok egyértelműen az erkölcsi tanítás szolgálatában állnak. A homéroszi eposzok politikai vagy morális indíttatású értelmezése (amint az előző fejezetekben láthattuk) a kor szövegeire általában jellemző, az ideologikus tartalom megjelenítésében azonban lényeges minőségi különbség mutatkozik Chapman Homérosza és a fejezetben tárgyalt művek között. Chapman a fordítás egymást követő változataiban fokozatosan elvonatkoztat a *Seaven Bookes*-ban még kendőzetlen politikai állásfoglalástól, s *Odüsszeia* értelmezésében általános érvényűvé és a szöveg és a befogadás elválaszthatatlan részévé teszi a morális tanítást, a fent előszámlált szövegekre ezzel szemben éppen a konkrét, gyakran propagandisztikus hangvétel jellemző.

Az előző fejezetek vizsgálódásaiban azt tapasztalhattuk, hogy az egyes szerzők gyakran éppen a homéroszi költői eszközök értelmezésében juttatták érvényre sajátos Homérosz-interpretációjukat (ideértve az említett ideologikus tartalmakat is). Ezt figyelembe véve különösen érdekes, hogy a fejezetben bemutatott, a történeti recepcióban nem túl sikeres, ám politikai és erkölcsi kérdésekben expliciten állást foglaló művek meglehetősen felületesen és következtetlően bánnak a homéroszi eredeti formai sajátosságaival. A formulák és ismétlések általában elsikkadnak (az utóbbi szempontból Ogilby szövege kivétel), az állandó díszítő jelzők és a hasonlatok interpretációjában pedig, úgy tűnik, a legfőbb kérdés az, érdemes-e egyáltalán fordítani őket. Colse és Davies költeményeiben, melyek csak érintőlegesen kapcsolódnak az eposzok szövegéhez, a sajátos homéroszi költői eszközök elhanyagolása érthető, ám ami a „valódi” fordításszövegeket illeti, meglehetősen árulkodó, hogy Scudamore szövege kivételével egyetlen értelmezésben sem találjuk tartalom és forma

kapcsolatának valamiféle átfogó, az eredeti sajátosságai alapján kialakított interpretációját. Maga a tény, hogy a homéroszi költői nyelv sajátosságait egyedül egy bevallottan szatirikus hangvételű költemény próbálja következetesen (az irónia eszközeként) megjeleníteni, az irodalomtörténet perspektívájából mintegy utólag igazolja – a tizenhetedik század irodalmi közegében legalábbis – Chapman azon törekvését, hogy a homéroszi eposzok egyetlen igaz tolmácsolójaként állítsa be magát.

Nem véletlen tehát, hogy már a tizennyolcadik század kritikai recepciójában sem ezek a művek, hanem a homéroszi tartalom és forma kapcsolatát egyéni módon, ám mindig az eredetiből kiindulva problematizáló Chapman válik Homérosz angol felfedezőjévé, mint ahogy az sem véletlen, hogy Chapman utódként az eredeti hasonlóan markáns interpretációját nyújtó Pope-ot szokás emlegetni.⁵⁸ A fent tárgyalt művek befogadástörténetében mindazonáltal nem szabad elfelejtenünk azt sem, hogy a Chapmannél dokumentálható erős, gyakran agresszív önkanonizációs technikák híján ezek a szövegek a legtöbb esetben a „mentegetőzés retorikájára” építenek: Halltól Scudamore-ig minden fordító (Ogilby és Hobbes esetében pedig részben a korai recepció) tisztázta, hogy alapvetően méltatlannak tartja alkotását Homéroszhoz, a Homérosz-apokrifák szerzői (Colse, Davies) pedig éppen Homérosz presztízsével próbálták megtámogatni költeményeiket. A szerénykedés (némely esetben álszerénység, pl Hallnál) eme hagyománya érdekes módon a „vak Homérosz” toposzának többnyire szószerinti, s magára Homéroszra nézve kevésbé hízogó értelmezésével, mintegy a szerzők önnön hiányosságait igazoló precedenssel kapcsolódik össze. Az önkanonizáló gesztusok hiánya természetesen kevésbé befolyásolhatja a fordítások minőségét firtató kérdésekre adandó válaszokat, erős, kontrasztos háttérrel biztosít azonban a homéroszi eposzok egyetlen igaz, magától-értetődő, s mégis mindenki más által

⁵⁸ Thomas Grantham 1660-ban hősi párversben lefordította az *Iliász* első három énekét. Dolgozatomban befejezéséig sajnálatos módon nem fértem hozzá ehhez a szöveghez, de gyenge, gyakorlatilag nem létező recepcióját figyelembe véve kétséges, hogy vizsgálata nagyban változtatna fenti téziseimen.

elhibázott értelmezését vindikáló chapmani értelmezés és az egész klasszikus hagyományt meghaladni kívánó miltoni epika kapcsolatának megértéséhez.

4. Konklúzió

Dolgozatomban a homéroszi eposzok szövegét három különböző módon értelmező kora modern szövegcsoporthoz mutattam be. A 16-17. század angol irodalmában természetesen számos más Homérosz-értelmezést találhatunk – az emblémairodalomtól kezdve egészen a (többnyire Oxfordban és Cambridge-ben megjelenő) latin nyelvű klasszika-filológiai értekezésekig – azonban a fent tárgyalt szövegekre egységesen jellemző, hogy angol nyelvű, s legszívesebben a kora modern angol irodalmi hagyományok kontextusában értelmezhető Homérosz-olvasatokat a(z egyes szövegek által különbözőképpen definiált) homéroszi eredetihez szorosan kapcsolódva szólaltatják meg. A görög szöveg közvetítésének ezen igénye természetesen az eredeti különböző mértékű és jellegű ismeretén alapul: amíg a poétikaszerzők elsősorban az olasz és francia elődeik és kortársaik nézeteiből (s az epideiktikus retorika általános referenciakeretéből) kiindulva értekezésük tárgyaként reflektáltak az *Iliász* és az *Odüsszeia* szövegére, addig a fordítók a szöveget „újraalkotva”, a populáris imitációk szerzői pedig az eredetiből ihletet merítve hozták létre értelmezésüket. Kutatási eredményeim mindazonáltal azt bizonyítják, hogy értelmezési stratégiáik nyilvánvaló különbségei mellett is összehasonlíthatók ezek a szövegek, s úgy vélem, az egyes fejezetekben részletesen levont konklúziókban pontosan körvonalazódik az a néhány szempont, amelyek alapján – ha nem is egy teljesen egységes hagyományt feltételezve – fontos összefüggésekre fényt derítve tárgyalhatjuk a 16-17. századi angol irodalom Homérosz-interpretációit.

Az egyik legfontosabb ilyen szempont a tárgyalt Homérosz-olvasatok történetiségével, pontosabban a történeti perspektíva részleges hiányával kapcsolatos. A homéroszi epika aktualizálásának különböző módjaihoz többnyire a kor „irodalomelmélete”, a dicséret és feddés retorikája biztosította az általános eszmei háttérrel, ám az egyes szerzőkre és szövegtípusokra jellemző értelmezések az epideiktikus retorikai hagyomány különböző

felfogásainak megfelelően változtak. A poétikákban az eposzok időtlen, kortárs esztétikai és poétikai kérdésekben is mérvadó dokumentumok, Chapmannél valódi értelmük a jelenben, „újjászületésük”, azaz a fordítás pillanatában áll helyre, míg a 16-17. század anakronizmusokban bővelkedő egyéb fordításaiban és populáris imitációiban az *Iliász* és az *Odüsszeia* szövege gyakran a (korabeli) jelenre vonatkozó politikai propaganda, az explicit morális tanítás vagy a társadalmi szatíra eszköze. Ez persze nem azt jelenti, hogy a kor szerzői nem vettek volna tudomást a görög epika időbeli távolságáról – a poétikákban megjelenő, s egy-egy műfaj történetiségét garantáló szerzőlisták ennek éppen az ellenkezőjét tanúsítják –, az esztétikai és poétikai rendszerek történeti változását azonban (kevés kivétellel)¹ jobbra a nemzeti hagyomány (pl. Chaucer és Spenser) kritikájában tették szóvá. Ez a sajátos, a klasszikus szövegek történetiségét nyíltan tematizáló, ám azokat egy időtlen, s történetileg „kalibrálatlan” poétikai rendszerben értelmező megközelítés az oka annak, hogy a tizennyolcadik század óta (a legkülönbözőbb elméletekben is) a homéroszi eposzok egyediségét garantáló formai jegyek (melyeket manapság jobbra a korai görög epika orális eredetével magyarázunk) ezekben a szövegekben *nem* válnak műfaj-meghatározó tényezővé. A dolgozatomban tárgyalt szerzők tudomást vesznek ugyan a sajátos homéroszi költői eszközökről, a szövegekben a hasonlatoknak, ismétléseknek, ismétlődő jelzőknek, stb. tulajdonított jelentőség azonban nem egy (az objektivitás igényével) rekonstruált történeti poétika, hanem az adott szövegre jellemző, vállaltan szubjektív célok (pl. az én-formálási stratégiák) függvénye.² Meglehet, jelenkori álláspontjainkhoz képest ez az interpretációs gyakorlat tudományosan megalapozatlan, történetietlen vagy az „eredeti szelleméhez hűtlen”. Érvelhetünk azonban úgy is, hogy a modern elméletek messzi múltba visszavetített, hipotetikusán megalkotott homéroszi poétikáihoz képest a kora modern értelmezésekben a

¹ Ld. Jonson *non nimium credendum antiquitatis* tételének tárgyalását dolgozatom második fejezetében.

² Bizonyos esetekben a homéroszi költői eszközök interpretációja – a szöveg én-formálási stratégiái (Chapmannél) vagy szatirikus beállítottsága (Scudamore) folytán – akár közelíthet is a mai értelmezési gyakorlathoz.

szöveg egyes jellegzetességeinek (pl. az eposzok etikai dimenziójának) érzékenyebb megközelítését találjuk.

Az interpretáció eme „közvetlensége” (amely gyakran a Homérosz személyéhez való „bensőséges” viszonyban is megjelenik)³ a kor poétikai gondolkodásának megfelelően a klasszikus hagyomány egyéb szerzőinek kora modern recepciójára (így pl. az Ovidius vagy Vergilius-értelmezésekre, stb.) is jellemző lehet. Az áttekintett Homérosz-olvasatok némelyikében azonban sikerrel dokumentálható az az agresszív én-formáló tendencia (a „harcias hang”), amelyet az eddigi kutatás csupán a klasszicizáló poétikák szókészletét honosítani kívánó irodalomkritikai írásokban mutatott ki. Úgy vélem, a dolgozatomban bemutatott kutatási eredmények alapján kijelenthető, hogy a „harcias kritika” jelenléte egyértelműen elkülöníti a 16-17. századi angol nyelvű Homérosz-interpretációk egy részét a klasszikusok egyéb korabeli értelmezéseitől. A kortársakkal szembeni agresszív hangütés megjelenése a poétikák Homérosz-olvasataiban (Aschamnél és Jonsonnál) jól mutatja, hogy az eredeti szövegnek a chapmani fordítás paratextusaira jellemző, a kortársakat és elődöket egyformán nem kímélő vagdalkozással egybekötött értelmezése nem elszigetelt jelenség. Mi több, a „harcias kritika” jelenléte vagy hiánya egyike az egyes művek utóéletét befolyásoló tényezőknek: amint a dolgozat harmadik fejezetének „dicstelen Chapmaneket” tárgyaló konklúziójából is kiderül, a kor fordításainak és populáris imitációinak meglehetősen gyenge színvonala mellett az önkanonizációs stratégiák elégtelensége is hozzájárulhatott a szóbanforgó szövegek sok esetben jelentéktelen recepciójához.

Az, hogy Chapman esetében a kortárs és a történeti értelmezési hagyományok érvénytelenítésének kísérlete az eredeti tartalom és forma motivált kapcsolatát feltételező, s azt a fordítás szövegében megjelenítő értelmezésre épül, mindmáig meghatározó jelentőséggel bír a homéroszi eposzok fogadtatástörténetében. Míg az *Aeneis* értelmezéseinek

³ Gondoljunk csak Chapman epifániájára vagy a poétikákban és az egyéb fordításokban megjelenő „vak Homérosz” közhely átértelmezésére.

esetében a tizenötödik század vége (Caxton) óta napjainkig folyamatosan szaporodnak az angol fordítások anélkül, hogy ezek közül egy is hosszabb időn át kivételes jelentőségre tett volna szert a kritikai hagyományban,⁴ a(z ugyancsak egyenletesen sokasodó) Homérosz-fordítások történeti recepciója minduntalan egy-egy nagyhatású, korszakokon átívelő jelentőségűnek tartott fordítás szövege (pl. Chapman, Pope, a Lang-Leaf-Myers próza, napjainkban Fitzgerald vagy Fagles Homérosza, stb.) köré szerveződik. Egy korábbi tanulmányomban amellett érveltem, hogy az angol Homérosz-recepció eme sajátossága, és a chapmani fordítás paradox jelenléte a modern fordításkritikai (tehát nem irodalomtörténeti) diskurzusban a mű Keats szonettjétől eredeztethető kultikus recepciójának köszönhető.⁵ Akkori érvelésemben Keats „felfedezését” a chapmani szöveg korai (17-18. századi) fogadtatásából – Dryden és Pope ambivalens, Chapman fordításból merítő, ám azt elutasító kritikájából, és a romantikusok hasonlóképpen problematikus, Pope és Dryden ellenében megfogalmazott Chapman iránti rajongásából – eredeztettem. E véleményemet disszertációm eredményei azzal egészítik ki, hogy megmutatják: az első teljes Homérosz-fordítás meglehetősen polarizált, ám végső soron Keats szonettjében összefutó korai kritikáihoz maga a fordítás szövegében és kommentárjaiban megjelenő Homérosz-értelmezés is biztos alapot nyújtott. Dolgozatomnak a 16-17. század egyéb, sikertelen fordításait tárgyaló fejezetéből világossá válik, hogy Chapman verziója egyfajta „kényszerpályára” állítja a Homérosz-fordítások befogadását, s ezt a továbbiakban Pope és Keats értelmezései is megerősítik. A recepciótörténet eme sajátosságát kézenfekvő az angol Biblia-fordítások fogadtatástörténetével párhuzamba vonnunk: amíg azonban a „hivatalos” *King James Version* egészen a huszadik századig tartó „egyeduralmát” a szöveg szakrális funkciójával indokolhatjuk, addig a „csupán” kanonikus homéroszi eposzok fordításai esetében feltűnő,

⁴ Tény, hogy pl. Dryden *Aeneis* fordítása (többek között Addison és Pope tanúsága szerint) komoly hatással volt az ún. augustusi-kor költészetére, ám már (a drydeni értelmezést egyébként kiválónak tartó) dr. Johnson szükségszerűnek tartja az új Vergilius-fordítások megjelenését. Samuel Johnson, *i. m.*, 1. kötet 250-253.

⁵ Ld. Péti Miklós, „The Shaping of a Literary Cult: The Reception of Chapman’s *Homer* from Jonson to Keats,” *The AnaChronisT* 1999, 33-52.

hogy a szövegnek már-már szakrális dimenziót tulajdonító, egyedülállóan erős chapmani olvasat sem képes megakadályozni a későbbi verziók létrejöttét.⁶

Kérdés azonban: vajon a Homérosz-fordítások recepciójával kapcsolatos általános problémákon túl mi a jelentősége az angol irodalom történetében a homéroszi eposzok dolgozatomban dokumentált kora modern értelmezéseinek? Milyen új tudással gazdagítja a 16-17. századi angol irodalommal kapcsolatos vélekedéseinket a fent tárgyalt szövegek ismerete? A részletes válasz e kérdésekre egy újabb hosszú tanulmányt tenne ki, disszertációm lezárásaként ezért a továbbiakban mindössze azt szeretném röviden körvonalazni, hogy a fentiekben megismert kora-modern olvasatok alapján milyen szempontok szerint értelmezhetjük át a miltoni eposzköltészet forrásaival és néhány formai jellemzőjével kapcsolatos tudományos vélekedéseket.

4.1. Milton és a kora modern Homéroszok: szempontok a további kutatáshoz

Az első, s Milton olvasói számára leginkább szembetűnő szempont Milton ún. „antiheroizmusával”, az *Elveszett és Visszanyert Paradicsom* szövegében megjelenő, a klasszikus hagyomány jelentőségét lekicsinylő, esetleg semmibe vevő gesztusokkal kapcsolatos. Ez a közismert attitűd az *Elveszett Paradicsom* kilencedik énekének invokációjában és a *Visszanyert Paradicsom* negyedik énekében mutatkozik meg a legnyíltabban,⁷ burkoltabb formában azonban az eposz egyéb helyeire is jellemző. Vegyük például az *Elveszett Paradicsom* első énekének híres részletét a „sátáni építésről”, Pandemonium megalkotójáról:

Nor was his name unheard or unador'd
In ancient Greece; and in Ausonian land
Men call'd him *Mulciber*; and how he fell

⁶ Nem mellékes, hogy az ún. Lang-Leaf-Myers prózafordítás előszavában a fordítók a *King James Version* angol nyelvét tartják a leginkább megfelelőnek Homérosz átültetésére, vö. *The Complete Works of Homer* (New York: Klopfer, n. d.), v-viii. Ezra Pound ezt az álláspontot kritizálja majd az „Early Translators of Homer” című esszében. T. S. Eliot, szerk., i.m., 250.

⁷ Ld. *PL* IX. 1-47; *PR* IV. 285-364. Dolgozatomban Roy Flannagan Milton-kiadásából idézek, a konvencióknak megfelelően *PL*-vel, illetve *PR*-rel rövidítve a két eposz címét. Roy Flannagan, szerk., *The Riverside Milton* (New York: Houghton Mifflin, 1998).

From Heav'n, they fabl'd, thrown by angry *Jove*
 Sheer o're the Chrystal Battlements; from Morn
 To Noon he fell, from Noon to dewy Eve,
 A Summers day; and with the Setting Sun
 Dropt from the Zenith like a falling Star,
 On *Lemnos* th'*Aegaeon* Ile: thus they relate,
 Erring; for he with his rebellious rout
 Fell long before... (PL I. 738-748)

Milton az idézett részletben az *Iliász* első énekében Héphaisztosz szájából elhangzó, egyes szám első személyben előadott történetet dolgozza át, a narráció személyváltásán kívül a bukott angyal zuhanását részletező díszítő elemek hozzáadásával is kiemelve a homéroszi utalás jelentőségét.⁸ Az idézett részlet hatása azonban nem csupán a nagyszerű verselésből, hanem a befogadás tapasztalatára reflektáló, *enjambement*-ba foglalt korrektív fordulatból (*Erring*) is származik: az epikus elbeszélő az addig elhangzottak váratlan cáfolatával nem csupán az antik hagyomány elégtelenségére, hanem egyúttal olvasói helytelen („bukott”) értelmezési stratégiáira is reflektál.⁹ Ezt a retorikai fordulatot Lucretiustól szokták származtatni,¹⁰ ám amint Charles Martindale rámutatott, a homéroszi eposzok szövege (különösen a sorkezdő *νήπιος* formula) is mintát nyújthatott Miltonnak.¹¹ A klasszikus antikvitás kétségkívül erős visszhangjai mellett mindazonáltal figyelemre méltó, hogy az *Elveszett Paradicsom* idézett részlete a dolgozatomban dokumentált Homérosz-értelmezések némelyikéhez hasonlóan a nyilvánvalóan helytelenül „képzelt” többséggel szemben fogalmazza meg álláspontját (thus they relate / Erring), s ezt ráadásul már az epizód elején, a „they fabled” megjegyzéssel is jelzi. A tudatlan többség (a „they”) ez esetben azonban már nem a homéroszi szöveget helytelenül értelmező kortársak és elődök sokasága, hanem maga Homérosz és imitátorai. A poétikák szövegében és Chapman fordításában a görög epika értelmezései kapcsán megmutatkozó sajátos én-formálási stratégiák Milton szövegében más szinten és más formában bukkannak fel: a kora modern irodalomkritika értekező prózájához

⁸ Ld. I. 589-594.

⁹ E tézis alapos kifejtését ld. Stanley Fish *Surprised by Sin* c. művében (London: Macmillan, 1967¹, 1997²), *passim*.

¹⁰ Vö. *De Rerum Natura* I. 391-3.

¹¹ Charles Martindale, *John Milton and the Transformation of Ancient Epic* (London: Croom Helm, 1986), 74-76.

és Chapman szövegközeli kommentárjaihoz képest az *Elveszett Paradicsom* elbeszélője a költemény szerves részévé, állandó eposzi kellékké avatja a hagyományos értelmezésekkel együtt az „eredetit” is felülvizsgáló kritikai megjegyzéseit. A fenti példában Milton káprázatos technikai bravúrral újraalkotja, majd éppen a történetiség szempontjából hitelteleníti („for he [...] / Fell long before”) a „történeti költészet” egyik legrégebbi konvencionális toposzát. Ez a sajátos megoldás csupán egyetlen előfordulása annak a Milton eposzaiban lépten-nyomon felbukkanó törekvésnek, hogy a narrátor elődei rovására értelmezze újra az epikus tartalmat és formát: ugyanez mutatkozik meg (például) az *Elveszett Paradicsom* szövegében a klasszikus műzsát „üres álomnak” nevező invokációban, az epikus hős tulajdonságainak mindkét miltoni eposzra jellemző újraértelmezésében, de a (szintén mindkét műben megtalálható) formailag rendhagyó, magát az összehasonlítást problematizáló mitológiai tárgyú hasonlatokban is.¹² A klasszikus eposz örökségének ilyenforma átértelmezésével kapcsolatban a protestáns költészettel (pl. Joshua Sylvester, Herbert, stb. műveivel) szokás párhuzamot vonni,¹³ úgy vélem azonban, hogy dolgozatom eredményei alapján a fenti részlet lehetséges forrásaként azonosíthatjuk a (szintén protestáns) poétikákban és a chapmani fordításban megjelenő Homérosz-értelmezések hagyományát is. Egyetlen példa természetesen nem perdöntő értékű, a disszertációmban tárgyalt szövegek egy részéből ismerős „harcias kritika” és a miltoni Homérosz-imitáció hangütésének feltűnő hasonlósága azonban mindenképpen a vizsgálódás folytatására sarkall.

A 16-17. századi angol Homérosz értelmezések hatása ezen kívül a sajátos homéroszi költői eszközök (hasonlatok, ismétlések, stb.) miltoni interpretációja szempontjából is fontos lehet. Ami például az epikus ismétléseket illeti, az a tény, hogy a dolgozatomban ismertetett Homérosz-interpretációk legtöbbje nem, kis részük pedig csak részben vesz tudomást a

¹² Ld. az *Elveszett Paradicsom* hetedik énekének invokációját (PL VII. 1-39), vagy (például) a Sátán röptét Ulysses hajózásánál veszélyesebbnek beállító hasonlatot (PL II. 1018-1021).

¹³ Sylvester „Job Triumphant in his Trial” c. versét idézi Burton O. Kurth, *Milton and Christian Heroism: Biblical Epic Themes and Forms in Seventeenth-Century England* (Hamden: Archon Books, 1966), 69.



homéroszi eposzok e szembetűnő jellegzetességéről, kitűnő háttérrel biztosít a miltoni epikában megjelenő ismétlés-formák értékeléséhez. A téma mindmáig nem elégségesen feldolgozott,¹⁴ annak ellenére, hogy Milton – a fentiekben tárgyalt szerzőkhöz képest – több helyén folyamodik sorok, félsorok, gyakran teljes passzusok szó szerinti ismétléséhez. E helyütt hozzá sem kezdek a szóban-forgó helyek értelmezéséhez, megjegyezném azonban, hogy az általam ismert szakirodalom mindeddig nem rögzítette azt a felettébb érdekes tényt, hogy a szó szerinti ismétlések túlnyomórészt az *Elveszett Paradicsom* mennyországban játszódó részeiben (pl. az Atya beszédében) jelennek meg.¹⁵ Úgy vélem, hogy a homéroszi ismétlődések dolgozatomban dokumentált értelmezéseinek (illetve az értelmezések hiányának) fényében további kutatást igényel annak a kiderítése, hogy az ismétlés megjelenése az *Elveszett Paradicsom* szövegében vajon az eposz formai megújításának rész-e, s ha igen, vajon Milton saját formai újításáról van-e szó.

A hasonlatok esetében éppen az imént vázolt helyzet fordítottja igaz: a Milton-kritika hagyományosan komoly jelentőséget tulajdonít annak, hogy az *Elveszett Paradicsom* hasonlatai főként a sátáni részekben találhatók. Meggyőződésem, hogy dolgozatom eredményei alapján ez a tény, s a hasonlatok miltoni poétikájának egyéb fontos kérdései is új megvilágításba kerülhetnek. Amint Stephens Jones rámutatott, már a miltoni hasonlatok 18. századi kritikájában központi kérdés a hasonlat és az eposzi cselekmény egyes elemei közötti megfelelés – Bentley például ennek alapján tart feleslegesnek huszonhárom hasonlatot –,¹⁶ s ugyanezt a problémát veti fel a huszadik század elején híres tanulmányában Whaler, aki szókép és cselekmény „tökéletes megfelelésében” (*homologation*), valamint a *tropus* ebből következő „előrevetítő” (proleptikus) funkciójában látja a miltoni hasonlatok

¹⁴ Ld. azonban Regina M. Schwartz érdekes monográfiáját, amely a bibliai hermeneutika vonatkozásában tárgyalja a miltoni ismétlés kérdését. Regina M. Schwartz, *Remembering and Repeating: Biblical Creation in Paradise Lost* (Cambridge. CUP, 1989).

¹⁵ Ld. *PL* XI. 96-98; 260-263.

¹⁶ A számadatot Jones-tól vettem. Ld. R. I. Stephens Jones, „Eighteenth-Century Criticism of the Miltonic Simile,” *Milton Quarterly* 10 (1976):4, 113-119.

különlegességét.¹⁷ Whaler elképzeléseit azóta természetesen több szempontból is kritika érte – a cselekménnyel való megfelelés és a hasonlat „előrevetítő” funkciója sem minden esetben szabályszerű –,¹⁸ a miltoni hasonlatok modern értelmezői azonban mindmáig nem vizsgálták meg alaposan, hogy az *Elveszett Paradicsom* hasonlatainak néhol kétségkívül erős „tapadása” az epikus cselekményhez vajon kapcsolatba hozható-e a hasonlat és a cselekmény megfelelését a Homérosz-fordítás kommentárjaiban expliciten tematizáló, s magában a fordítás szövegében is megjelenítő chapmani Homérosz-értelmezéssel.¹⁹ E kérdés megválaszolása nyilvánvalóan a további kutatás feladata, példaként azonban álljon itt az *Elveszett Paradicsom* első énekének híres hasonlatfűzére, amely a pokol lángtengerén sodródó bukott angyalok képét illusztrálja:

...Angel Forms, who lay intrans't
Thick as Autumnal Leaves that strow the Brooks
In *Vallombrosa*, where th'Etrurian shades
High overarch't imbrow; or scatterd sedge
Afloat, when with fierce Winds *Orion* arm'd
Hath vex't the Red-Sea Coast, whose waves orethrew
Busirus and his *Memphian* Chivalry,
While with perfidious hatred they pursu'd
The Sojourners of *Goshen*, who beheld
From the safe shore thir floating Carkases
And broken Chariot Wheels, so thick bestrown
Abject and lost lay these, covering the Flood,
Under amazement of thir hideous change. (PL I. 301- 313)

Az epikus cselekménynek majd minden részletében megfeleltethető, a hulló levelek „objektív” képétől a Vörös-tengerbe vesző egyiptomi hadsereget figyelő izraeliták nézőpontjáig ívelő, s a narratív fókusz e váltásával is „Isten útjait igazoló” bámulatos

¹⁷ James Whaler, „The Miltonic Simile,” *PMLA* 46 (1931), 1034-74. Ami a hasonlatok „előrevetítő” funkcióját illeti, Whaler valószínűleg téved abban, hogy ez csupán Miltonnál jelenik meg. A homéroszi hasonlatokat tárgyaló tanulmányomban éppen azt igyekeztem bizonyítani, hogy a homéroszi orális-eredetű, formuláris költészet is képes ilyen finom megoldásokra. Ld. Péti Miklós, „ΔΙΟΜΗΔΗΣ ΑΠΤΑΛΑΜΝΟΣ. Megjegyzések az *Ilias* egy hasonlata kapcsán,” *Antik Tanulmányok* 49 (2005), 5-21.

¹⁸ Ld. pl. Linda Gregerson, „The Limbs of Truth: Milton's Use of Simile in *Paradise Lost*,” *Milton Studies* 14 (1980), 135-152; C. A. Martindale, „Milton and the Homeric Simile,” *Comparative Literature* 33 (1981):3, 224-238.

¹⁹ Thomas Greene az egyetlen általam ismert szerző, aki a miltoni hasonlatokat tárgyalva Chapman hatását is említi az alábbi rövid megjegyzésben: „His [Milton's] conception of the simile may have been influenced less by the classical epics than by the theory and practice of George Chapman's translations”. Thomas Greene, *The Descent from Heaven. A Study in Epic Continuity* (New Haven: Yale UP, 1963), 395.

hasonlat-csoporttal kapcsolatban szinte lehetetlen újat mondani: az idézett részlet elemzése a tizenharmadik század (Addison) óta a Milton-kritika „állandó eposzi kelléke”. Ami a szóban forgó hely lehetséges forrásait illeti, általában Dante és Vergilius azonos tárgyú hasonlataiban szokás megjelölni a vallombrosai idill eredetét,²⁰ ám a kutatók jó része az *Iliász* hatodik énekének az emberi nemzetségeket az erdő évente megújuló lombjához hasonlító képéről sem feledkezik meg.²¹ Ez utóbbi homéroszi hely a következőképpen szerepel Chapman fordításában:

‘Why doest thou so explore,’
Said Glaucus, ‘of what race I am, when like the race of leaves
The race of man is, that deserves no question? Nor receives
My being any other breath. The wind in Autumne strowes
The earth with old leaves; then the Spring the woods with new endowes –
And so death scatters men on earth, so life puts out againe
Man’s leavie issue. (*Iliads* VI. 140-146)

A „strow” ige használatán túl a (homéroszi eredetiben nem szereplő) ősz (Autumn) motívuma is arra enged következtetnünk, hogy Milton a nagy elődök hasonlatain kívül Chapman Homérosz-értelmezését is felhasználta hasonlata megalkotásában. Ezt látszik megerősíteni a miltoni hasonlatfüzér második tagjának *apodosisa* is, amely a „scatter” ige használatával a kép és a cselekmény tökéletes megfelelését célzó, s a homéroszi eredetinek az emberi nemzetségekkel kapcsolatos megállapításait (ὡς ἀνδρῶν γενεῇ) a halál és az élet vonatkozásában átértelmező chapmani *antapodosist* visszhangozza. Az idézett példában tehát a hasonlatokkal kapcsolatos (Chapmannél szövegszerűen dokumentálható, Miltonnál azonban „csupán” a kritikai hagyományban feltételezett) poétikai elvek rokonságán túl a chapmani és a miltoni megfogalmazás és cselekményszerkesztés konkrét, ám a szakirodalomban (legjobb tudomásom szerint) még feldolgozatlan párhuzama is kijelöli a további vizsgálódás irányát.

“Mindazok közül, akik Homérosztól kölcsönöztek, talán Milton tartozik a legkevesebbel. Természetéből adódóan saját gondolataiban bízott, biztos volt képességeiben,

²⁰ Ld. *Aeneis* VI. 309-310; *Inferno* 3. 112-115.

²¹ VI. 145-149.

a nehézségeket és a segítséget egyaránt megvetette: nem utasította el elődjeinek gondolatait vagy képeit, de nem is kereste őket”²² – a tizennyolcadik századi Milton recepció meghatározó jelentőségét bizonyítja, hogy Dr. Johnson eme kijelentése a huszadik század nagy Milton-vitájában, a Milton és Homérosz (vagy általában a klasszikusok) kapcsolatát tárgyaló kritikában, sőt akár a „posztmodern utáni” irodalomtudományban is tökéletesen megállná a helyét.²³ A fogadtatástörténetben azonban az évszázadok során „klasszikussá ismételtetett” észrevételek mellett – gyakran azokhoz kapcsolódva – nem teljesen helytálló, de legalábbis problematikus és korszerűtlen kritikai álláspontok és módszerek is tovább élhetnek. Ilyen vitatható megközelítésnek tekinthetjük azt a gyakorlatot, amely (dr. Johnson, és a 18. század kritikusai nyomán) a miltoni epikát egy többé-kevésbé homogénnek feltételezett klasszikus hagyomány vonatkozásában tárgyalja, s mely még az olyan, a Milton recepciót alapjaiban felforgató művekre is jellemző, mint Stanley Fish *Surprised by Sin* vagy *How Milton Works* című könyvei.²⁴ Az előző oldalakon vázlatosan kifejtett szempontok alapján azt gondolom, belátható, hogy dolgozatom eredményei a miltoni epika lehetséges forrásainak bővítése mellett ennek az elterjedt értelmezői gyakorlatnak a módszeres kritikájához is biztos alapot nyújthatnak.

4.2 Epilógus

A 16-17. században oly’ sokféleképpen πολύτροπος Odüsszeusz, s általában az angol nyelvű Homérosz-értelmezések története újabb fordulatot vesz, amikor Pope 1720-ban

²² „[o]f all the borrowers of Homer, Milton is perhaps the least indebted. He was naturally a thinker for himself, confident of his own abilities, and disdainful of help or hindrance: he did not refuse admission to the thoughts and images of his predecessors, but he did not seek them”. in Samuel Johnson, *Lives of the English Poets* 1. kötet (London: Dent: 1968), 113.

²³ A modern kritikusok közül Christopher Ricks hívja fel a legékezzsúlyosabban a figyelmet a miltoni epika korai kiadástörténetének és recepciójának jelentőségére. Ld. Christopher Ricks, *Milton's Grand Style* (Oxford: OUP, 1978).

²⁴ Fish a *Surprised by Sin* nagyhatású érvelésében (pl. a hasonlatok tárgyalásában) számos alkalommal utal a vergiliusi (s egy alkalommal a homéroszi) előzményekre (a modern fordítást idézve), anélkül, hogy akár egyetlen szóval is problematizálná a klasszikusok korabeli értelmezési lehetőségeit (ld. Stanley Fish, *i. m., passim*). Ez természetesen csupán egyetlen megnyilatkozása annak a mindenfajta történeti szempontot nélkülöző megközelítésnek, melynek legújabb megnyilvánulása – amint a közelmúltban igyekeztem rámutatni – a 2002-es *How Milton Works* briliáns, ám a miltoni életművet az egyéb irodalmi hagyományoktól hermetikusan elzáró gondolatmenete. Ld. recenziómat a *HJEAS*-ban 11 (2005), 237-241.

megjelenteti az *Iliász*, majd 1726-ban (William Broome és Elijah Fenton aktív közreműködésével) az *Odüsszeia* fordítását. Az *Iliász*-fordítást bevezető terjedelmes előszó, s a mindkét fordításhoz csatolt bőséges kommentár szövege nyilvánvalóvá teszi, hogy Pope már a kor divatos irodalomkritikai témáit firtatva, az antikok és modernek vitájában felvetett problémák figyelembe vételével alkotja meg interpretációját. A kritikai kiadás szerkesztői helyesen emlékeztetnek arra, hogy Pope (és a kor) Homérosz-képe alapvetően különbözik a modern felfogásoktól,²⁵ ez a szembetűnő eltérés azonban alkalmasint az azonos kérdésekre adott különböző válaszokban jelenik meg. Pope például (a dolgozatomban tárgyalt szerzőkhöz képest) meglehetősen pontosan fogalmazza meg a homéroszi hasonlatok képi világának és cselekményének feltűnően erős motiváltságát, ám a „primitív költészet” tizenkilencedik századi toposza vagy az orális költészet kompozíciós technikája helyett a homéroszi képzelőerő nagyszerű bizonyítékát látja bennük.²⁶ A jelenkori perspektívákkal való rokonság ennél is nyilvánvalóbb jele azonban az ismétlésekről és az ismétlődő jelzőkről szóló alábbi részlet:

There are two peculiarities in Homer's diction, which are a sort of marks or moles by which every common eye distinguishes him at first sight; those who are not his greatest admirers look upon them as defects, and those who are, seemed pleased with them as beauties. I speak of his compound epithets, and of his repetitions.²⁷

A fenti idézetben Pope – a dolgozatomban tárgyalt szerzők közül elsőként a homéroszi eposzok „megkülönböztető jegyeinek” (*marks or moles*) tartja az ismétléseket és az ismétlődő jelzőket. E költői eszközök fordítását a továbbiakban azonban (elméletben és gyakorlatban is) kizárólag a célnyelvi *proprietas* elvének rendeli alá: azaz, ha például az ismétlődő sorok, beszédek, stb. túl közel esnének egymáshoz, a fordító változtathat – s Pope változtat is –

²⁵ Maynard Mack, szerk., *The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope* 7. kötet (New Haven: Yale UP, 1967), lxxvii.

²⁶ *Uo.*, 9.

²⁷ *Uo.*

rajtuk. A πολύτροπος jelző két *Odüsszeia*-beli előfordulását mindenesetre az angol Homérosz-értelmezők közül elsőként fordítja szó szerinti ismétléssel:

The Man, for Wisdom's various arts renown'd
Long exercised in woes, o Muse! resound... (Pope I. 1-2)

What art thou? say! from whence, from whom you came?
O more than human! tell thy race, thy name.
Amazing strength, these poisons to sustain!
Not mortal thou, nor mortal is thy brain.
Or art thou he, the man to come (foretold
By Hermes, powerful with the wand of gold),
The man from Troy, who wander'd ocean round;
The man for wisdom's various arts renown'd,
Ulysses? (Pope X. 388-396)

Pope az eposz első sorához fűzött hosszú jegyzetben antik értelmezéseket és saját kora kritikai hagyományait idézve kommentálja az eposz indítását, gondolatmenetét pedig éppen a πολύτροπος jelző lehetséges értelmezései köré szervezi. Rapint cáfolva nem a „mesterkedés és alantas ravaszkodás” („a character of craft and low cunning”), hanem (Le Bossu eposz-kritikájára hivatkozva) a „körültekintő színlelés” („prudent dissimulation”), valamint (Horatius és Eustathius nyomán) a bölcsesség és az elővigyázatosság kifejezését látja a jelzőben. Talán nem túl erőltetett azt feltételeznünk, hogy mindezen tulajdonságok találó körülírása („the Man, for Wisdom's various arts renown'd”) a korabeli „elméleti háttérén” kívül megidézi (ha közvetetten is) a dolgozatomban megismert πολύτροπος Odüsszeuszokat is – elsősorban a „hosszú és változatos úton” tökéletesedő chapmani hőst, s Chapman révén az itáliai bűbájok ellen fellépő aschami, a „beszédét hosszan megfontoló” jonsoni Ulyssest, de akár a „dicstelen Chapmanek” hagyományát, Colse ovidiusi modorban levelezgető Odüsszeuszát vagy Ogilby „prudent Heroe”-ját is. Pope dallamos fordításában mindenesetre a nyilvánvaló miltoni utalások mellett („exercised in woes”) mintha a chapmani „wound with his wisdom to his wished stay” is ott visszhangzana, s erre enged következtetnünk a Pope-i Kirké Odüsszeuszt emberfeletti lénynek beállító beszéde is (*more than human; no mortal art thou*). Bizonytalan sejtéseink igazolást nyernek, amikor Pope fordítását alaposabban

megvizsgálva – a korai recepcióhoz hasonlóan – azt találjuk, hogy számos helyen Chapmantól kölcsönöz.²⁸ Pope *Iliász* fordításának előszavában igyekszik elfogulatlanul hozzászólni az antikok és modernek vitájához, ám fordításában sem utasítja el a modernek – és nem csak a régiekkel szinte egyenrangúnak tartott Milton – segítségét. Ennek ismeretében pedig már a kritikus döntése, hogy az ismétlések fordításában és Pope Homéroszának egyéb tulajdonságaiban megmutatkozó „korszerűség” előtérbe helyezése mellett tudomást vesz-e a korábbi századok háttérben meghúzódó, egyenetlen színvonalú, ám annál különösebb Homérosz-olvasatairól.

²⁸ A korai recepcióhoz ld. Samuel Johnson, *i. m.*, 2. kötet, 159; a Pope fordításaiban megmutatkozó chapmani hatáshoz ld. Steven Shankman, *Pope's Iliad: Homer in the Age of Passion* (Princeton: PUP, 1983), 126.

Bibliográfia

- Abrahams, Roger D. *Between the Living and the Dead*. Helsinki, 1980
- Alexander, Gavin, szerk. *Sidney's 'The Defence of Poesy' and Selected Renaissance Literary Criticism*. London: Penguin, 2004
- Allen, T. W. szerk. *Homeri Opera*. 5 kötet, Oxford: OUP, 1917, 1919
- Arisztotelész. *Poétika*. Budapest: Matúra, 1997
- Arnold, Matthew. *The Works of Matthew Arnold*. London: Macmillan, 1903
- Ascham, Roger. *The Scholemaster*. London, 1579 (1570¹)
- Attridge, Derek. „Puttenham's Perplexity: Nature, Art, and the Supplement in Renaissance Poetic Theory.” In Patricia Parker és David Quint, szerkk. *Literary Theory/Renaissance Texts*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1986
- Auerbach, Erich. *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban*. Budapest: 1985
- Austin, J. N. H. „The Function of Digressions in *The Iliad*.” *GRBS* 7 (1966): 295-312.
- Bacon, Alan, szerk. *The Nineteenth-Century History of English Studies*. Aldershot: Ashgate, 1998
- Bahtyin, Mihail. „Az eposz és a regény (A regény kutatásának metodológiájáról).” In Thomka Beáta szerk. *Az irodalom elméletei III*. Pécs: Jelenkor, 1997, 27-68.
- Barnard, John és D. F. McKenzie, szerkk. *The Cambridge History of the Book in Britain IV. 1557-1695*. Cambridge: CUP, 2002
- Baron, Hans. „Querelle of Ancients and Moderns.” In P. O. Kristeller és Philip P. Weiner, szerkk. *Renaissance Essays*. Rochester: University of Rochester Press, 1992, 95-114.
- Bartlett, Phyllis. „Chapman's Revisions in his *Iliads*.” *ELH* 2 (1935), 92-119.
- Benjamin, Walter. *Illuminations*. London: Jonathan Cape, 1955
- Blessington, Francis C. *Paradise Lost and the Classical Epic*. London: Routledge and Kegan Paul, 1979
- Boehme, Joachim. *Die Seele und das Ich im Homerischen Epos*. Berlin: Teubner, 1929
- Braswel, Bruce Karl. „Mythological Innovation in the *Iliad*.” *CQ* 21 (1971):1, 16-26.
- Briggs, John Channing. „Chapman's *Seaven Bookes of the Iliades*: Mirror for Essex.” *Studies in English Literature* 21 (1981):1, 59-69.
- Bull, Malcom. *The Mirror of the Gods: Classical Mythology in Renaissance Art*. London: Allen Lane, 2005
- Bullough, Geoffrey. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. 6. kötet, London: Routledge and Kegan, 1977
- Burrow, Colin, szerk. William Shakespeare, *Complete Sonnets and Poems*. Oxford: OUP, 2002
- . „Combative Criticism: Jonson, Milton, and Classical Literary Criticism in England.” In Glyn P. Norton, szerk. *The Cambridge History of Literary Criticism*. 3. kötet, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, 487-499.
- . *Epic Romance. Homer to Milton*. Oxford: Clarendon, 1993
- Cancik, Hubert, és Helmut Schneider, szerkk. *Brill's New Pauly. Encyclopaedia of the Ancient World*. Leiden: Brill, 2002



- Cave, Terence. „*Enargeia*: Erasmus and the Rhetoric of Presence in the Sixteenth Century.” *L'Esprit Créateur* 16 (1976), 5-19.
- Cook, Albert. „Visual Aspects of the Homeric Simile in Indo-European Context.” *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 17 (1984), 39-59.
- Daly, Peter. *Towards an Index Emblematicus*. Waterloo: Wilfred Laurier University Press, 1980
- Davis, Paul. „Thomas Hobbes's Translations of Homer: Epic and Anticlericalism in Late Seventeenth-Century England.” *The Seventeenth Century* 12 (1997), 231-55.
- de Jong, Irene J. F. „Silent Characters in the *Iliad*.” In J. M. Bremer, Irene J. F. de Jong and J. Kalff, szerkk. *Homer: Beyond Oral Poetry. Recent Trends in Homeric Interpretation*. Amsterdam: B. Grüner, 1987, 105-121.
- . „The voice of anonymity: tis-speeches in the *Iliad*.” *Eranos* 85 (1987), 69-84.
- de Man, Paul. *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986
- Deloince-Louette, Christiane. *Sponde: commentateur d'Homère*. Paris: H. Champion, 2001
- Dolan, Frances E. „Taking the Pencil out of God's Hand: Art, Nature, and the Face-Painting Debate in Early Modern England.” *PMLA* 108 (1993):2, 224-239.
- Donno, Elizabeth Story. „The Epyllion.” In Christopher Ricks, szerk. *English Poetry and Prose. 1540-1674*. London: Sphere, 1986, 57-72
- Dubois, Claude-Gilbert. „Problems of Representation in the Sixteenth Century.” *Poetics Today* 5 (1984), 461-78.
- Dundes, Alan. *Analytic Essays in Folklore*. The Hague: Mouton, 1975
- Eliot, T. S., szerk. *Literary Essays of Ezra Pound*. London: Faber and Faber, 1960
- Evans, John Martin. *Milton's Imperial Epic*. Ithaca: Cornell UP, 1996
- Fergusson, Margaret W. *Trials of Desire. Renaissance Defences of Poetry*. New Haven: Yale UP, 1983
- Fichter, Andrew. *Poets Historical, Dynastic Epic in the Renaissance*. New Haven: Yale UP, 1982
- Fish, Stanley. „Interpreting the *Variorum*.” In Jane Tompkins, szerk., *Reader-Response Criticism: From Formalism To Post-Structuralism*. Baltimore: JHUP, 1980, 164-184.
- Flannagan, Roy, szerk. *The Riverside Milton*. Boston: Houghton and Mifflin, 1998
- Fowler, Alastair. „The Formation of Genres in the Renaissance and After.” *NLH* 34 (2003): 185-200.
- Fränkel, Hermann. *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*. München: Beck, 1957
- . *Die Homerischen Gleichnisse*. Vandenhoeck and Ruprecht, 1957
- Galyon, Linda. „Puttenham's *Enargeia* and *Energeia*: New Twists for Old Terms.” *Philological Quarterly* 60 (1981):1, 29-40.
- Gilbert, Allan H. szerk. *Literary Criticism Plato to Dryden*. Detroit: Wayne State University Press, 1940
- Gonda, J. *Remarks on Similes in Sanskrit Literature*. Leiden: Brill, 1949
- Grafton, Anthony. *Commerce with the Classics: Ancient Books and Renaissance Readers*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning*. London: The University of Chicago Press, 1980

- Greene, Thomas M. *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven: Yale, 1982
- *The Descent from Heaven. A Study in Epic Continuity*. New Haven: Yale UP, 1963
- Gregerson, Linda. „The Limbs of Truth: Milton's Use of Simile in *Paradise Lost*.” *Milton Studies* 14 (1980), 135-152.
- Griffin, Jasper. „The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer.” *The Journal of Hellenic Studies* 97 (1977), 39-53.
- Hainsworth, J. B. „The Criticism of an Oral Homer.” *The Journal of Hellenic Studies* 90 (1970), 90-98.
- Hale, John K. *Milton's Languages: The Impact of Multilingualism on Style*. Cambridge: CUP, 1997
- Hardison, O. B., Jr. „The Two Voices of Sidney's Apology for Poetry.” *English Literary Renaissance* 2 (1972), 83-99.
- *The Enduring Monument: A Study of the Idea of Praise in Renaissance Literary Theory and Practice*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1962
- Harrison, E. L. „Notes on Homeric Psychology.” *Phoenix* 14 (1960), 63-80.
- Havelock, Eric A. *Preface to Plato*. Cambridge: Belknap, 1963
- Hecht, Jamey. „Scarcity and Poetic Election in Two Sonnets of John Keats.” *ELH* 61 (1994):1, 103-120.
- Helgerson, Richard. „Weeping for Jane Shore.” *South Atlantic Quarterly* 98 (1999):3, 451-476.
- *Forms of Nationhood: The Elizabethan Writing of England*. Chicago: University of Chicago Press, 1996
- Herford, C. H. és Evelyn Simpson, szerkk. *Ben Jonson*. 11 kötet, Oxford: Clarendon, 1925-1951
- Householder, F. W. és Gregory Nagy, *Greek. A Survey of Recent Work*. Hague: Mouton, 1972
- Hudson, Hoyt H., szerk. John Hoskins, *Directions for Speech and Style*. Princeton: PUP, 1935
- Hudston, Jonathan és Richard Rowland, szerkk. George Chapman, *Plays and Poems*. London: Penguin, 1998
- Hulse, Clark. *Metamorphic Verse. The Elizabethan Minor Epic*. Princeton: PUP, 1981
- Huntington, John. „Philosophical Seduction in Chapman, Davies, and Donne.” *ELH* 44 (1977):1, 40-59.
- Ide, Richard S. „Exemplary Heroism in Chapman's *Odysseys*.” *Studies in English Literature* 22 (1982):1, 121-136.
- *Possessed with Greatnes. The Heroic Tragedies of George Chapman and Shakespeare*. London: Scalar Pres, 1980
- James, Montague Rhodes. „Greek Manuscripts in England before the Renaissance.” *The Library* 7 (1927):4, 337-353.
- Janko, Richard. *The Iliad: A Commentary*. G. S. Kirk, szerk. 4. kötet, Cambridge: CUP, 1985-1993
- Javitch, Daniel. „Poetry and Court Conduct: Puttenham's *Arte of English Poesie* in the Light of Castiglione's *Cortegiano*.” *MLN* 87 (1972):7, 865-882.
- Johnson, Samuel. *Lives of the Englis Poets*. 2 kötet, London: Dent, 1925

- Kahane, Ahuvia. *The Interpretation of Order. A Study in the Poetics of Homeric Repetition*. Oxford: Clarendon, 1994
- Keach, William. *Elizabethan Erotic Narratives. Irony and Pathos in the Ovidian Poetry of Shakespeare, Marlowe, and their Contemporaries*. New Brunswick: Rutgers UP, 1977
- Keppel-Jones, David. *The Strict Metrical Tradition. Variations in the Literary Iambic Pentameter from Sidney and Spenser to Matthew Arnold*. London: McGill University Press, 2001
- Kinney, Daniel, szerk. *The Complete Works of St. Thomas More*. 15. kötet, New Haven: Yale UP, 1986
- Kirk, G. S. *Homer and the Oral Tradition*. Cambridge: CUP, 1976
- Kurth, Burton O. *Milton and Christian Heroism: Biblical Epic Themes and Forms in Seventeenth-Century England*. Hamden: Archon Books, 1966
- Lamberton, Robert. *Homer the Theologian. Neoplatonist Allegorical Reading and the Growth of the Epic Tradition*. Berkeley: University of California Press, 1986
- Levine, Joseph M. *Between the Ancients and the Moderns. Baroque Culture in Restoration England*. New Haven: Yale UP, 1999
- Lévi-Strauss, Claude. *Structural Anthropology II*. New York: Basic Books, 1976
- Lewalski, Barbara Kiefer. *Paradise Lost and the Rhetoric of Literary Forms*. Princeton: Princeton UP, 1985
- Lipking, Lawrence. *Abandoned Women and Poetic Tradition*. Chicago: University of Chicago Press, 1988
- Lóránt Kabdebó et al., szerkk. *A fordítás és intertextualitás alakzatai*. Budapest: Anonymus Kiadó, 1998
- Lord, Albert. *The Singer of Tales*. Cambridge: HUP, 1960
- Lord, George deForest. *Classical Presences in Seventeenth Century English Poetry*. New Haven: Yale UP, 1987
- *Homeric Renaissance: The Odyssey of George Chapman*. London: Chatto & Windus, 1956
- Lowenstam, Steven. *The Scepter and the Spear. Studies on Forms of Repetition in the Homeric Poems*. Boston: Rowman and Littlefield, 1993
- MacLure, Millar. *George Chapman. A Critical Study*. Toronto: University of Toronto Press, 1966
- Martindale, C. A. „Milton and the Homeric Simile.” *Comparative Literature* 33 (1981):3, 224-238.
- *John Milton and the Transformation of Ancient Epic*. London: Croom Helm, 1986
- Martinich, A P. „Hobbes’s Translations of Homer and Anticlericalism.” *The Seventeenth Century* 16 (2001), 147-157.
- Meuli, Karl. „Herkunft und Wesen der Fabel.” In Thomas Gelzer, szerk., *Gesammelte Schriften* 2 kötet Stuttgart: Verlag, 1975
- Moulton, Carrol. „Similes in the Iliad.” *Hermes* 102 (1974): 3, 381-397.
- Muellner, Leonard. „The Simile of the Cranes and Pygmies: A Study of Homeric Metaphor.” *Harvard Studies in Classical Philology* 1990 (93), 59-101.
- Murray, Penelope, szerk. *Plato on Poetry*. Cambridge: CUP. 1996

- Nagy, Gregory. „Dream of a Shade”: Refractions of Epic Vision in Pindar’s „Pythian 8” and Aeschylus’ „Seven Against Thebes.” *Harvard Studies in Classical Philology* 100 (2000), 97-118.
- *Pindar’s Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*. Baltimore: JHUP, 1997
- Nicoll, Allardyce, szerk. *Chapman’s Homer*. 1. kötet: *The Iliad*. 2. kötet: *The Odyssey* with a new preface by Garry Wills. Princeton: Princeton University Press, 1956¹, 1998, 2000
- Notopoulos, James A. „Parataxis in Homer: A New Approach to Homeric Literary Criticism.” *Transactions of the Philological Association of America* 80 (1949), 1-23.
- O’Callaghan, Michelle. *The ‘shepherds nation’. Jacobean Spenserians and Early Stuart Political Culture 1612-1625*. Oxford: Clarendon, 2000
- Parfitt, George, szerk. Ben Jonson, *The Complete Poems*. London: Penguin, 1975
- Park, Roy, szerk. *Lamb as a Critic*. London: Routledge and Kegan Paul, 1980
- Parke, H. W. és D. E. W. Wormell. *The Delphic Oracle*. 1. kötet, *The History*. Oxford: Blackwell, 1951
- Parry, Adam, szerk. Milman Parry, *The Making of Homeric Verse*. Oxford: Clarendon, 1971
- „The Language of Achilles.” *Transactions of the American Philological Association* 87 (1956), 1-7.
- Parry, Anne Amory. *Blameless Aegisthus: A Study of ἀμύμων, and Other Homeric Epithets*. *Mnemosyne*, Supplementum 26
- Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumwissenschaft*. Stuttgart: Metzler, 1920
- Penon, David Georgius. *Versiones Homeri Anglicae. Inter se Comparatae*. Bonnae: Apud Adolphum Marcum, MDCCCLXI
- Péti Miklós. [recenzió Stanley Fish *How Milton Works* c. könyvéről] *HJEAS* 11 (2005), 237-241.
- „The Shaping of a Literary Cult: The Reception of Chapman’s *Homer* from Jonson to Keats.” *The AnaChronisT* 1999, 33-52.
- „ΔΙΟΜΗΔΗΣ ΑΠΑΛΑΜΝΟΣ Megjegyzések az *Ilias* egy hasonlata kapcsán.” *Antik Tanulmányok* 49 (2005), 5-21.
- Pfeiffer, Rudolph. *History of Classical Scholarship from 1300 to 1850*. Oxford: Clarendon, 1976
- Plett, Heinrich F. „The Place and Function of Style in Renaissance Poetics.” In James Murphy, szerk., *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*. Berkeley: University of California Press, 1983, 356-375.
- Pucci, Pietro. „The Song of the Sirens.” In Seth L. Schein, szerk. *Reading the Odyssey: Selected Interpretive Essays*. Princeton: PUP, 1996, 191-200.
- Putnam, Michael J. „The Ambiguity of Art in Virgil’s *Aeneid*.” *Proceedings of the American Philosophical Society* 145 (2001):2, 162-183.
- Quint, David. *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*. Princeton: PUP, 1993
- Rener, Frederick M. *Interpretatio. Language and Translation from Cicero to Tytler*. Amsterdam: Rodopi, 1989
- Ricks, Christopher. *Milton’s Grand Style*. Oxford: OUP, 1978
- Russel, D. A. szerk. ‘Longinus’, *On the Sublime*. Oxford: Clarendon, 1964

- Russo, Joseph A. és Bennett Simon, „Homeric Psychology and the Oral Epic Tradition.” In J. Wright, szerk. *Essays on the Iliad. Selected Modern Criticism*. Bloomington: Indiana UP, 1978
- Schoell, Frank L. *Études sur L'Humanisme Continental en Angleterre A la Fin de la Renaissance*. Genève: Slatkine Reprints, 1978
- Schultz, Wolfgang. *Rätsel aus dem hellenischen Kulturkreise*. 2 kötet, Leipzig: J. C. Hinrichsche Buchhandlung, 1909, 1912
- Schwartz, Regina M. *Remembering and Repeating: Biblical Creation in Paradise Lost*. Cambridge. CUP, 1989
- Shankman, Steven. *Pope's Iliad: Homer in the Age of Passion*. Princeton: PUP, 1983
- Shipp, G. P. *Studies in the Language of Homer*. Cambridge: CUP, 1972
- Simonsuuri, Kirsti. *Homer's Original Genius. Eighteenth Century Notions of the Early Greek Epic (1688-1798)*. Cambridge: CUP, 1979
- Smalley, Donald. „The Ethical Bias of Chapman's *Homer*.” *Studies in Philology* 36 (1939), 190.
- Smith, Gregory, szerk. *Elizabethan Critical Essays*. 2 kötet, Oxford: Oxford University Press, 1904
- Smith, J. C. és E. De Selincourt, szerkk. *The Poetical Works of Edmund Spenser*. Oxford: Oxford University Press, 1912
- Snell Bruno. [Recenzió Joachim Boehme könyvéről] *Gnomon* 8 (1931), 74-86.
- szerk. *Lexicon des Frühgriechische Epos*. Vandenhoeck and Ruprecht, Göttingen, 1955–
- *Die Entdeckung des Geistes*. Göttingen: Vanderhoeck & Ruprecht, 1978
- Spencer, T. J. B. „Longinus in English Criticism: Influences Before Milton.” *Review of English Studies* 8 (1957), 137-143.
- Steadman, John M. *Milton's Biblical and Classical Imagery*. Duquesne UP, 1984
- Steiner, George. *After Babel. Aspects of Language and Translation*. London: OUP, 1977
- Stephens Jones, R. I. „Eighteenth-Century Criticism of the Miltonic Simile.” *Milton Quarterly* 10 (1976):4, 113-119.
- Sweeting, Elizabeth J. *Early Tudor Criticism Linguistic and Literary*. Oxford: Blackwell, 1940
- Tihanov, Galin. *The Master and the Slave. Lukács, Bakhtin, and the Ideas of their Time*. Oxford: Clarendon, 2000
- Tillyard, E. M. W. *The English Epic and Its Background*. London: Chatto and Windus, 1966
- Todorov, Tzvetan. „A találós kérdés.” *Folcloristica* 6 (1982), 287-316.
- Tsagalis, Christos C. „The Homeric Formula ΝΥΚΤΟΣ ΑΜΟΛΓΩΙ.” *Classica et Mediaevalia* 2003 (54): 5-41.
- Van der Valk, M., szerk. *Eustathii Archiepiscopi Thessalonicensis Commentarii ad Homeri Iliadem Pertinentes*. Leiden: Brill, 1976
- Vickers, Brian, szerk., *English Renaissance Literary Criticism*. Oxford: Clarendon Press, 1999
- „Epideictic Epic in the Renaissance.” *New Literary History* 14 (1983): 3, 522-523.
- Vivante, Paolo. *The Epithets in Homer. A Study in Poetic Values*. New Haven: Yale UP, 1982
- Voigt, Vilmos. „Kisepikai prózaműfajok.” In Voigt Vilmos, szerk. *A magyar folklór*. Budapest: Osiris, 1998, 303-317.

- Vredeveld, Harry. „'Deaf as Ulysses to the Siren's Song': The Story of a Forgotten Topos.” *Renaissance Quarterly* 54 (2001):3, 846-882.
- Waddington, Raymond B. *The Mind's Empire: Myth and Form in George Chapman's Narrative Poems*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974
- Walker, Greg. *Writing Under Tyranny: English Literature and the Henrician Reformation*. Oxford: OUP, 2005
- Walker, Keith, szerk. *John Dryden, The Major Works*. Oxford: OUP, 1987
- Watkins, Calvert. *How to Kill a Dragon. Aspects of Indo-European Poetics*. Oxford: OUP, 2001
- Weiner, Andrew D. „Moving and Teaching: Sidney's *Defence of Poesie* as a Protestant Poetic.” In Arthur F. Kinney, szerk. *Essential Articles for the Study of Sir Philip Sidney*. Hamden: Anchor Books, 1986, 92-112.
- Whaler, James. „The Miltonic Simile.” *PMLA* 46 (1931), 1034-74.
- Williams, Carolyn D. *Pope, Homer and Manliness. Some Aspects of Eighteenth-Century Learning*. London: Routledge, 1993
- Wimsatt, W. K. és Cleanth Brooks. *Literary Criticism. A Short History*. London: Routledge and Kegan Paul, 1957
- Wolfe, Jessica. „Homer, Erasmus, and the Problem of Strife.” *Renaissance Papers* 2003. 1-32.

Köszönetnyilvánítás

Az alábbiakban szeretnék köszönetet mondani mindazoknak, akik a dolgozat elkészítésében segítettek.

Köszönettel tartozom témavezetőimnek, dr. Rozsnyai Bálintnak és dr. Szőnyi György Endrének, akik elsőéves angol szakos korom óta folyamatosan figyelemmel kísérték és támogatták tudományos munkámat.

Köszönet illeti szegedi tanárait, később rövid ideig kollégáimat, akikkel posztgraduális tanulmányaim során együtt dolgozhattam.

Köszönöm továbbá a dolgozat klasszika-filológiai részében segítő tanárait és kollégáim: dr. Mayer Péter, dr. Olajos Terézia és dr. Tegyei Imre segítségét. Ugyanezért illeti köszönet a londoni University College School of Slavonic and East European Studies tanszékét vezető dr. Daniel Abondolót.

Köszönet szüleimnek, Bús Máriának és dr. Péti Miklósnak a dolgozat nyelvi lektorálásáért: a szövegben bizonyára szép számmal maradtak nyelvi hibák, ezekért kizárólag engem terhel a felelősség. Tudományos érdeklődésünk különbözik ugyan, de szüleim szakmai igényessége mindvégig inspiráló példát nyújtott.

Köszönöm testvéremnek, dr. Péti Mártonnak, hogy gyakran nélkülözhetetlen technikai segítséget nyújtott.

A dolgozat írása alatt a British Council Brooke és Chevening ösztöndíjasaként (2002, 2004/2005) valamint Magyar Állami Eötvös Ösztöndíjasként (2004) lehetőségem nyílt külföldi kutatásra Anglia rangos gyűjteményeiben: a University of Cambridge könyvtáraiban, a British Library-ben, és a londoni Warburg Institute könyvtárában. A dolgozatomban felhasznált források és szakirodalom tetemes részét e kutatóútjaim során ismertem meg és sajátítottam el.

E helyen emlékeznék meg a József Attila Gimnázium 10. C osztályának „kezdő” angolos csoportjáról is, akik a dolgozat iránti csillapíthatatlan érdeklődésükkel sarkalltak munkám befejezésére.

Végül, de nem utolsósorban köszönet társamnak, Dózsai Ritának, aki mindig mellettem volt. Munkámat neki ajánlom – „Weary with toil, I haste me to my bed,” stb. (Shakespeare, 27. szonett)